UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 00093749 0

Liebhaber-Ausgaben

Nr. 107

Künstler-Monographien

In Verbindung mit Anderen
herausgegeben von
H. Knackfuß

107

Lovis Corinth

1913

Bielefeld und Leipzig
Verlag von Velhagen & Klasing

Lovis Corinth

von

Dr. Georg Biermann

Mit 123 Abbildungen nach Gemälden, Zeichnungen usw., darunter acht farbigen Einschaltbildern

127888
5/5/13

1913

Bielefeld und Leipzig

Verlag von Velhagen & Klasing

ND
588
C5B5

Von diesem Werke ist für Liebhaber und Freunde besonders luxuriös ausgestatteter Bücher außer der vorliegenden Ausgabe

eine numerierte Ausgabe

veranstaltet, von der nur 12 Exemplare auf Extra-Kunstdruckpapier hergestellt sind. Jedes Exemplar ist in der Presse sorgfältig numeriert (von 1—12) und in einen reichen Ganzlederband gebunden. Der Preis eines solchen Exemplars beträgt 20 M. Ein Nachdruck dieser Ausgabe, auf welche jede Buchhandlung Bestellungen annimmt, wird nicht veranstaltet.

Die Verlagshandlung.

Druck von Fischer & Wittig in Leipzig.

Abb. 1. Rudolf Rittner als Florian Geyer. 1908.
Im Besitze der Frau Carl Toelle, Barmen. (Zu Seite 81.)

Lovis Corinth.

Wie ein neues Wunder ist nach den Jahren künstlerischer Erschlaffung, eines kleinbürgerlichen Dilettantismus und einer in überkommenen Idealen eingefangenen Anschauung die moderne deutsche Kunst ans Licht getreten, vorbereitet und getragen von den Ideen einer neuen Zeit, die dem Deutschland nach dem ruhmreichen Kriege von Siebzig wie über Nacht bis dahin nicht gekannte kosmopolitische Ziele gesteckt hat.

Aus der beschränkten Atmosphäre örtlich abgegrenzter Kunstübung, die sich in Historienbildern und Genreszenen erschöpfte und nur vereinzelt den Weg zur Natur suchte, ist der erste Künstler unserer Tage mit dem Vollbewußtsein seiner Kraft hervorgetreten, gleich dem neuen Menschen, der sich aus der Luft von Urväter Hausrat losgerungen, dem selbst die Grenzen seines Vaterlandes zur Erfüllung seiner Wünsche zu eng gesteckt schienen. Wie zwei Welten, zwischen denen ein nicht zu überbrückender Gegensatz klafft, stehen sich das Deutschland um die Mitte des neunzehnten Jahrhunderts und das vom Ende des gleichen Säkulums gegenüber. Die jungen Söhne spotteten der Weltanschauung ihrer Väter. Alles wurde von Grund auf verkehrt, und wenn man je einem Kriege das Gute eines notwendigen Läuterungsprozesses hat nachsagen können, dann trifft dies für den Feldzug der Deutschen nach Frankreich zu.

Nicht nur, weil wir seit dem Tage von Versailles jenes vielbesungene geeinte Deutschland haben, sondern weil mit dem Wachsen des Kraftbewußtseins unserer Nation im großen auch das Selbstgefühl im einzelnen wieder lebendig wurde, weil ohne jene blutige Kraftprobe auf den Schlachtfeldern um Metz und Straßburg auch der Glaube an die Mission des Volkes auf jedem Gebiete geistiger und nicht zuletzt auch künstlerischer Betätigung sobald nicht erwacht wäre.

Man darf diesen Gedanken nicht vergessen, wenn man sich anschickt, aus dem Kapitel der modernen Kunst eine Erscheinung herauszugreifen, die — so sehr man die eigenwillige Kraft ihrer Persönlichkeit unterstreichen mag — doch auch für ihr Teil von den günstigen allgemeinen Vorbedingungen für die Entfaltung auf dem neu gewonnenen Boden Vorteil gezogen hat. Ja, man wird eine so starke künstlerische Potenz, wie sie Lovis Corinth zu eigen ist, überhaupt nur richtig einzuschätzen vermögen, wenn man sie schlechthin selbst als das Produkt dieses neuen Geistes anspricht, der mit dem Wachsen unseres Volkes im Sozialen auch die künstlerische Entwicklung unserer Zeit vorbereitet hat. Und gerade im Rahmen dieses Abschnittes kann der Hinweis auf das junge Deutschland, das in Berlin noch immer bis zu dieser Stunde seinen eigentlichen Brennpunkt hat, um so weniger unbeachtet bleiben als unser Meister — wie wir sehen werden — in dieser neuen Freistatt des deutschen Nordens seine Kräfte erst wirklich entdeckt hat und zur vollen Entfaltung bringen konnte.

Kommenden Kunstgeschichte treibenden Generationen wird der Gedanke von der kulturgeschichtlichen Bedeutung der jungen Reichshauptstadt für das Werden und Wachsen unserer modernen Kunst einmal in ganz anderem Lichte erscheinen, wenn die Distanz der Zeit die Verdienste der beiden rivalisierenden Städte Berlin und München wirklich erst gegeneinander abzuwägen vermag. Uns Heutigen erscheint es nur als reine Selbstverständlichkeit, daß gegenüber der von der Tradition beherrschten süddeutschen Residenz — die für ihr Teil auch viel zur Entwicklung der Moderne beigetragen, ja diese vielleicht sogar zuerst grundlegend vorbereitet hat — in Berlin der Boden für eine im Wesen doch so ganz anders geartete Kunstentfaltung urbar gemacht wurde, daß hier die revolutionären und wahrhaft neugestaltenden Kräfte eine Freistätte finden mußten, die man sonst in Deutschland vergeblich gesucht hätte. Denn nicht die Wesensverschiedenheit zwischen Nord und Süd gab für die mächtige Entwicklung Berlins als

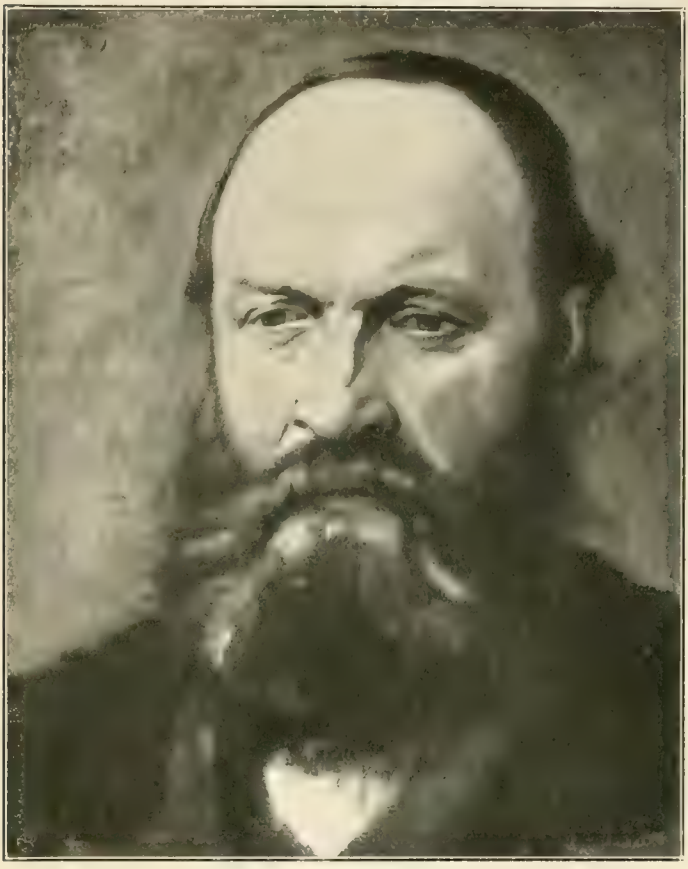

Abb. 2. Studienkopf. 1879.
Im Besitze des Herrn Ernst Zaeslein, Grunewald. (Zu Seite 21.)

Kunststadt den Ausschlag, sondern das gesteigerte Lebensgefühl der Reichsmetropole war es, ihr im guten Sinne erst geringes historisches Vermächtnis, die Lust und Freude am Neuen überhaupt, was ihr zugleich die größere Beweglichkeit sicherte.

In Lovis Corinth ist wie in nur wenigen seiner mitstreitenden Kollegen dies neue Kapitel norddeutscher Malerei verkörpert; sein Schaffen umschreibt nicht minder auch die Geschichte der Berliner Sezession in den wichtigsten Jahren ihrer Entwicklung. Man kann sogar ohne Übertreibung sagen, daß seine Werke neben denen von Liebermann es in erster Linie gewesen sind, die jeder Sommerausstellung dieser fortschrittlich gestimmten Vereinigung ihre prononzierte Note aufgedrückt haben, und gerade darum darf man sich einigermaßen wundern, daß der Meister sich erst in dem Augenblick wirklich die Anerkennung seiner Zeit erobern konnte, wo die Geschichte der Sezession schon wie ein Stück Historie erscheint, wo niemand mehr den Mut haben wird, an den großen Verdiensten zu zweifeln, die sie in der Tat um das Erwachen der jungen deutschen Kunst gehabt hat. Heute freilich weiß man ganz allgemein in Deutschland, wie segensreich der durch den Mut und das starke Können der Sezessionisten entfachte Kampf für die Klärung der künstlerischen Prinzipien gewesen ist, und so oft er auch den Widerspruch des Publikums bewußt herausgefordert hat, so heilsam ist die für die neuen Tendenzen der Kunst notwendige Aussprache vor der Öffentlichkeit gewesen. Die wenigen Führer aber, die gegen Ende der neunziger Jahre gezwungen waren, sich zuerst zu einer kleinen Gemeinde verwandter Kräfte gegenüber der Masse der viel zu vielen zusammenzuschließen, dürfen heute schon die Klassiker der Moderne genannt werden; so schnell hat ihnen die Zeit selbst recht gegeben, so üppig und kühn ist unter ihrem Beispiel auch der künstlerische Nachwuchs hervorgetreten, der heute alle Versprechungen der nächsten Entwicklung preisgibt. Freilich hat es eine Zeitlang geschienen, als seien in dem Kampfe um die Moderne die Kräfte gar zu schnell verbraucht worden, als würde notwendigerweise der Revolution eine Stagnation folgen, als müsse gerade der Impressionismus zu

einer Schematisierung der Malerei hinführen; alles Sorgen und Bedenken, die verfrüht gewesen sind, wie gerade die jüngste Bewegung gezeigt hat. Was die Sezession gegenwärtig an jungen Talenten in sich schließt, weist wohl deutlich auf eine Verschiebung der künstlerischen Prinzipien hin, ja man kann ohne Mühe ein Abflauen des reinen Impressionismus zugunsten einer wieder mehr formalen Kunst konstatieren; aber es wäre völlig verkehrt, damit die Bedeutung der doch vornehmlich durch die Sezession vorwärtsgetriebenen impressionistischen Bewegung zu verneinen, weil auch das durch Liebermann und seinen Kreis betonte Kunstprinzip so unmittelbar aus der Zeit selbst herausgeboren ist und sich psychologisch in vollster Harmonie mit den übrigen Tendenzen des allgemeinen sozialen Aufstieges erweist. Corinth freilich steht für sich überhaupt außerhalb jener durch den Impressionismus markierten Bewegung, soweit sie schulbildend gewesen ist. Die Kraft seiner Persönlichkeit hat äußere Einflüsse, denen beweglichere Talente so leicht unterliegen, immer verneint. Die Logik seiner Entwicklung ist vielleicht sogar der schönste Beweis für die Tatsache, daß auch unsere Zeit im Grunde die Freude an den immer seltener werdenden eigenwilligen Erscheinungen, die turmhoch über der sie

Abb. 3. Akt aus der Löfftz-Schule. 1883.
Im Besitze des Herrn Gerhart Hauptmann. (Zu Seite 23.)

Abb. 4. Othello. 1884.
Im Besitze von Brakls Moderner Kunsthandlung, München. (Zu Seite 26.)

umgebenden Masse stehen, noch kennt und daß die Kunst, genau wie in der Vergangenheit, so auch in Gegenwart und Zukunft einzig durch Kraft und Adel der Persönlichkeit getragen wird. Auf diesen Gedanken wird sich gerade unsere Zeit energisch zu besinnen haben, wenn sie ihr Bestes nicht preisgeben will. Sogenannte Schulen, in denen die Summe der Halbtalente viel zu gern Unterschlupf zu finden gewohnt ist, die nur im Schatten oder nach den vermeintlichen Rezepten eines Großen zu arbeiten pflegen, haben zu allen Zeiten der Verflachung in der Kunst vorgearbeitet; sie wirken aber direkt gefährlich, wenn sie — wie gegenwärtig — mit den allgemeinen Tendenzen unserer Tage liebäugeln und die Schwachen durch ihre unverblümte Arroganz zu verblüffen versuchen. Nivellierung

der künstlerischen Arbeit ist Niedergang. Malerei läßt sich im großen nicht nach Rezepten erledigen, die man diesem oder jenem führenden Geiste abgelauscht hat. Michelangelo hat zwar das Barock heraufbeschworen, aber es wäre verkehrt, ihn für alle Sünden der nach ihm arbeitenden Generation verantwortlich zu machen und ähnlich stehen auch Cézanne und van Gogh im Grunde völlig außerhalb der halb exzentrischen, halb dilettierenden extremen Kunstbewegung jener Modernsten, die bisher nur ganz wenigen wirklichen Persönlichkeiten Raum geschaffen hat, welche auch ohne die große Schar der Mitläufer zur Anerkennung kommen müssen.

Abb. 5. Komplott. 1884. Im Besitze des Herrn Paul Cassirer, Berlin. (Zu Seite 28.)

Diese allgemeinen Bemerkungen stehen in engstem Zusammenhang mit der Wertung eines Mannes wie Lovis Corinth, der eben auf der Höhe seines Lebens angekommen, dessen Werk im ganzen heute schon der Geschichte selbst beizurechnen ist. Denn gerade in ihm darf man einen ebenso starken Widerpart gegen alle tendenziösen Richtungen schlechthin erkennen, wie man ihn in erster Linie immer nur als kraftvoll gefügte Persönlichkeit richtig einzuschätzen vermag. Erst wenn man sein stattliches Lebenswerk ganz unabhängig von allen äußeren Berührungspunkten mit dem Werden der Zeit betrachtet, wenn man empfindet, wie sich auf all diesen Proben seines vielseitigen Könnens auch der Mensch im Künstler restlos offenbart hat, wie hier in einer selten erlebten Treue gegen sich selbst alles einer inneren Notwendigkeit, ja man kann sagen, einer ausgeglichenen Weltanschauung entsprungen ist, erst dann erscheinen auch die einzelnen Proben seiner Kunst als Teile einer großen Gesamtharmonie, die trotz allen scheinbaren Widersprüchen immer wieder zur Bewunderung zwingt. Allein der Persönlichkeitswert

gibt der Corinthschen Kunst seine besondere Note im Rahmen der Kunstgeschichte überhaupt; der stellt ihn im Nu auch über Hundert andere malende und vielleicht nicht minder bekannte Zeitgenossen; der wird auch noch nach drei und mehr Jahrzehnten berechtigen, den Meister modern zu nennen, so modern wie Rembrandt oder Hals sind oder alle Künstler der Vergangenheit und Gegenwart, die das Kapitel der Kunst durch sich bedeutend erweitern und der Geschichte neue Gedanken vermitteln konnten, die vordem noch nicht zur harmonischen Erfüllung gekommen waren. Daß Corinth außerdem berufen gewesen ist, mit der ihm innewohnenden Kraft gerade in die Entwicklung der neudeutschen Malerei mächtig

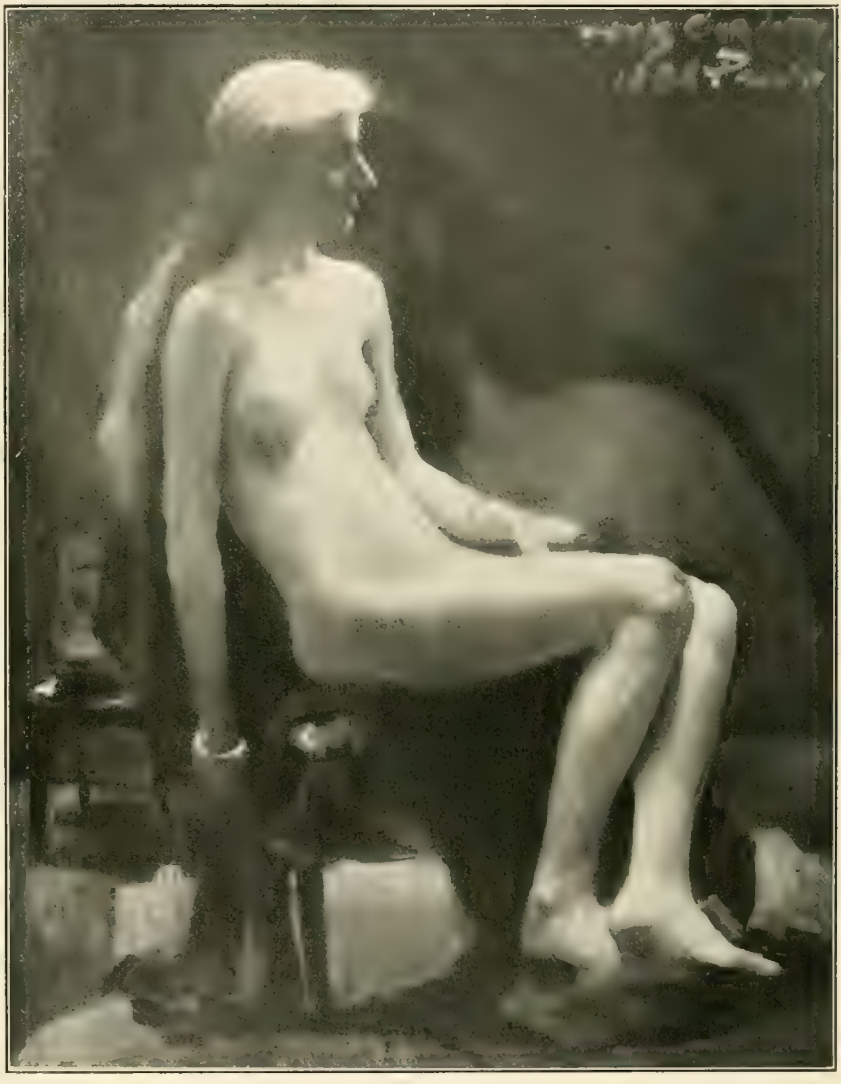

Abb. 6. Im Atelier Julian, Paris. 1886.
Im Besitze des Herrn Ernst Zaeslein, Grunewald. (Zu Seite 30.)

einzugreifen, daß er heute als einer ihrer bewußtesten Führer angesprochen werden darf, macht ihn der Gegenwart wohl besonders wert und wird eines Tages seine historische Bedeutung noch viel schärfer umreißen — aber für die Abschätzung seiner künstlerischen Qualität ist dieses Moment doch beinahe nebensächlich. Diese darzulegen, das Werk aus dem Menschen heraus zu erklären und die Summe an köstlichem Temperament aufzuzeichnen, die es umschließt, kann allein die Aufgabe einer Arbeit sein, die die künstlerische Entwicklung Corinths in knappen Strichen anzudeuten bestimmt ist.

Abb. 7. Halbakt. Paris 1886.
Im Besitze des Herrn Ernst Zaeslein, Grunewald. (Zu Seite 30.)

Man hat den Meister gar oft mit einigen der großen Künstler aus der Vergangenheit in Beziehung gebracht, ohne daß auch nur einer dieser Vergleiche das Wesensverwandte zu erschöpfen vermöchte. An Rubens z. B. erinnert vielfach die beiden Malern innewohnende starke Sinnlichkeit, ihre Freude am menschlichen Körper, ihr Hang zu vielfigurigen, von arkadischem Geist erfüllten Kompositionen. Und doch sind der bewegliche Blame und der schwerblütige Ostpreuße im Innersten so weit voneinander entfernt wie die Anschauungen zweier verschiedener Welten, die mehr noch als durch die Jahrhunderte selbst durch klaffende innere Gegensätze voneinander getrennt sind. Näher kommt der Eigenart unseres Meisters der Hinweis auf den lustigen Maler von Haarlem, Franz Hals, wenn man an das Milieu denkt, in dem beide aufgewachsen sind, an die dem Leben entnommenen Motive (die bei Corinth nur einen Teil seines Schaffens umschreiben), in denen sich soviel frohe Daseinsbejahung und Ursprünglichkeit der Empfindung widerspiegeln — und wenn man nicht zuletzt auch an die technische Entwicklung beider Künstler erinnert, die sich aus einer feinen koloristischen Art der malerischen Behandlung langsam zu jenem höchsten impressionistischen Pinselstrich emporentwickelt hat, bei dem man die Malerei selbst nur noch als souveräne Kunst der Abstraktion, als das Wollen empfindet, mit den denkbar geringsten und bis zum äußersten reduzierten Mitteln die größtmöglichen Wirkungen zu erzielen. Aber auch dieser Vergleich stimmt nur von ungefähr, genau wie ein ähnlicher Hinweis auf Grünewald, den Meister des Isenheimer Altares, den man gern genannt hat, um den Grad der ernsten und herben, fast katholischen Wirklichkeitsmalerei anzudeuten, die einem vor den religiösen Szenen eines Corinth zum Bewußtsein kommt. Wie wenig aber letzten Endes alle diese zur alten Kunst gesuchten Beziehungen im einzelnen das Charakteristische der Corinthschen

Abb. 8. Studie vom Jahre 1887.

Art zu erschöpfen vermögen, im ganzen gesehen bringen sie uns doch dem Geheimnis seines Wollens sehr nahe.

Denn eine so einfache und unkomplizierte Natur, als die Corinth auf diesem oder jenem Bilde wohl erscheint, ist der Künstler beileibe nicht. Hat er schon als bestes Erbe seiner ostpreußischen Abstammung eine gewisse auf die Wirklichkeit eingestellte Art der Lebensanschauung übernommen, so ist er auf der anderen Seite doch auch ein Poet von echtem Schrot und Korn. Und wie er als Mensch eine fast seltsame Mischung von bullenhaftem Kraftgefühl und einer fast kindlichen Gutmütigkeit ist, so als Künstler heute real in all seinen Vorstellungen und morgen ein phantasiebeschwingter Dichter, der mit überlegenem Humor zum klassischen Sagenschatz oder mit bitterem Ernst zu den Legenden des Neuen Testamentes hinstrebt. Heute ein Kämpfer für Recht und Wahrheit, wenn es darauf ankommt, dem Fortschritt in der Kunst die Wege zu ebnen, morgen ein stiller, aller Wirklichkeit abgewandter Träumer, der sich ganz in das weite Reich seiner Phantasie verliert. Immer aber als Mensch und Künstler gleich sympathisch, weil er eine ungewöhnliche Erscheinung ist, die sich das stolze Recht ihrer Individualität im Kampfe und unter Verzicht auf die Ehren und die landläufige Anerkennung der Welt erobert hat.

Es muß schon an dieser Stelle vorgreifend daran erinnert werden, daß Corinth auch als Künstler eine Doppelerscheinung ist, Maler und Literat. Und zwar einer der feinsten Literaten unserer Tage. Der wurde er nicht durch Zufall, sondern genau wie es den Knaben schon zum Malerhandwerk trieb, aus innerster Notwendigkeit. Ein neuer Delacroix also, wenn man will und durchaus wiederum einen Hinweis bei jenem kleinen Kreis älterer Künstler suchen muß, die neben dem Pinsel auch die Feder zu führen verstanden haben. Nur mit dem Unterschied, daß Delacroix' Kunst immer für sich bestehen wird und durch seine künstlerischen Abhandlungen keine Vertiefung erfährt, während der Literat Corinth — sicher unbewußt — auch das Verständnis des Menschen und Künstlers erleichtert, so daß wir gerade in seinen Schriften jene Bekenntnisse intimster Art besitzen, die den Menschen und Künstler in vollster Harmonie zeigen. Man weiß, daß er im Jahre 1910 die Monographie seines Freundes und Kampfgenossen, des viel zu früh verstorbenen Walter Leistikow, veröffentlicht hat, ein Buch echter

Freundschaft, das man eines Tages ganz anders auch als Kulturdokument unserer Zeit zu werten haben wird. Denn diese Schrift ist im Grunde die Geschichte der Sezession, ihrer inneren Notwendigkeit, ihres Protestes und Kampfes gegen die Reaktion. Ein bedeutsames Stück Berliner Kulturgeschichte im besonderen, die von einem ihrer hervorragendsten Vorkämpfer aufgezeichnet wurde. Wir haben von Corinth ferner neben einem Dutzend in Zeitschriften verstreuter Aufsätze über

Abb. 9. Falschspieler. 1887. (Zu Seite 30.)

alte und moderne Kunst, die nicht minder vielsagend für den Künstler sind, ein Lehrbuch der Malerei, dessen starker Erfolg unbedingt auch für seine pädagogische Qualität spricht und nicht zuletzt jene wundervollen „Legenden aus dem Künstlerleben", die als Selbstbiographie authentischen Wert besitzen und die uns deshalb auch hier besonders willkommen sein müssen, wo es sich darum handelt, der Jugendentwicklung des Meisters nachzugehen (Abb. 24). Gerade diese Geschichte des jungen

Abb. 10. Bildnis des Vaters des Künstlers. 1887. Im Besitze des Künstlers. (Zu Seite 31.)

Heinrich Stiemer, der das Pseudonym des Verfassers ist, führt zugleich tief hinein in die Seele des Künstlers. Hier sind alle Voraussetzungen aufgezeichnet für die logische Entwicklung, die in späteren Jahren der Maler genommen hat, und es ist nicht der schlechteste Beweis für die originale Gestaltungskraft des Literaten, wenn einem in diesem Buche wie von ungefähr ein Stück allgemeinen Menschenschicksals zu begegnen scheint, wenn man dies kleine Kapitel aus dem Leben eines Künstlers verallgemeinernd ein Künstlerleben überhaupt nennen darf. Was aber an dem Literaten Corinth im besonderen überrascht, ist die Tatsache, daß der oft als ungeschlacht gescholtene Kraftmensch sich als ein zarter Meister der Stimmung, als ein Künstler auch des Wortes erweist. Freilich, wer Corinth seinem wirklichen Wesen nach kennt und liebt, findet ihn hier nicht anders wie auf all seinen Schöpfungen: als einen Menschen von ausgeglichener innerer Kultur, dessen rauhe Art oftmals seinem wirklichen Wesen zu spotten scheint, als einen humorvollen Beobachter des Lebens, dessen derbes Lachen herzerfrischend auf uns eindringt, als einen überlegenen Demokrit, der der kleinen Umwelt von Grund aus spottet. Alles in allem, man muß den Literaten Corinth kennen gelernt haben, bevor man dem Künstler wirklich so gerecht werden kann, wie es heute Pflicht ist. Sind schon die „Legenden aus dem Künstlerleben" an sich eines der entzückendsten Künstlerbücher aller Zeiten, so wird dies Buch für Corinth als Selbstbekenntnis immer der Ausgangspunkt sein, von dem aus man sich am ehesten auch seinem malerischen Schaffen nähern darf.

Bei dieser schon angedeuteten Vielseitigkeit der Betätigung erscheint noch ein zweites Moment beinahe selbstverständlich, das auch hier allgemein vorweggenommen werden soll: die Vielseitigkeit der künstlerischen Arbeit selbst. Dabei ist zunächst noch nicht an den Reichtum der sprudelnden Künstlerphantasie gedacht,

die gleich souverän Wirklichkeit, mythologische Götterwelt und die Überlieferungen der Bibel durchschreitet und bildlich festhält — auch nicht daran, wie in diesen heterogenen Stoffgebieten immer wieder der Mensch selbst nach einem Ausdruck seiner Weltanschauung ringt, sondern vielmehr an die mannigfache Betätigung im Technischen. Man kann Corinth ebensosehr einen Maler wie einen Graphiker nennen, man wird sogar dem Buchillustrator ein besonderes Kapitel widmen müssen und darf daran erinnern, daß er in den Anfängen der Reinhardtschen Bühne sogar für das Theater gearbeitet hat. Aber auch in dieser seltenen Vielseitigkeit spricht sich doch nur jenes jedem großen und echten Künstler eingeborene Verlangen aus, die Welt mit allen nur erdenklichen Mitteln in den besonderen Kreis der persönlichen Vorstellung einzuzwingen, sie künstlerisch zu überwinden und zu neuen Formen umzudeuten. Gerade in diesem Punkte unterscheidet sich Corinth nicht zuletzt von vielen seiner Kollegen der älteren Kunstgeschichte; und würde man persönlich auch niemals eine besondere Fühlung zu seinem Schaffen gewinnen können, die Tatsache, daß hier wirklich ein universal geschulter Meister vor uns steht, dürfte im Sinne unserer neuzeitlichen Kultur überzeugend wirken. Aber selbst der Maler allein verfügt noch wiederum über eine ähnliche Vielseitigkeit. Corinth ist Porträtist wie Landschafter, Stillebenmaler, Schilderer der Antike und der Legende, aber überall doch unverkennbar als Schöpfer seiner Bilder, weil sich nirgends die Persönlichkeit verleugnet, der Strich seines Pinsels, sein von Licht und Farben eingefangener Geist und die Freude am Gestalten, da er immer innerlich voll Figur ist — um mit Dürer zu reden.

Abb. 11. Der Schnapsriecher. 1889.
Im Besitze von Bralls Moderner Kunsthandlung, München. (Zu Seite 31.)

Einer der ganz wenigen großen Erscheinungen unserer Kunst also — ein Meister, dessen technische Könnerschaft eigentlich über jede Kritik erhaben ist, der einen auch in kleinen Schöpfungen immer in den Bann zieht, einerlei, ob man vor ihnen ein Stück erlebten allgemeinen Menschenschicksals erkennen will oder nur den zufällig von Künstlerlaune gestalteten Ausdruck bewegten und unvergänglichen Lebens.

Abb. 12. Sonntagsfrieden. 1887.
Im Besitze des Herrn Julius Freund, Berlin. (Zu Seite 31.)

Bevor indes die Geschichte dieses Künstlerschicksals und das Werden dieser Kunst im einzelnen aufgezeichnet werden soll, sei zum besseren Verständnis jener Stellung, die Corinth im großen Rahmen aller Kunstentfaltung auch heute schon beanspruchen darf, rückwärtsschauend kurz noch der Blick auf das Wesensstarke früherer Zeiten hingelenkt.

Jener Schar von Künstlern nämlich, die ganz unabhängig von der Epoche, in der sie lebten, dem Geist ihrer Zeit ein Denkmal gesetzt haben, indem sie aus der Sehnsucht ihres Jahrhunderts heraus den höchsten Ausdruck der Kunst erfanden und voll die Ideen jener Generation, deren Mitglieder sie selbst waren, in sich aufsogen und neugeformt auf die Leinwand bannten, steht selbstbewußt eine andere Art von Malern gegenüber, die der Wirklichkeit allein das Recht auch in ihrem künstlerischen Schaffen zugestanden haben. Es wäre verkehrt, an dieser Stelle etwa den Idealisten in der Kunst die sogenannten Realisten gegenüber zu stellen, im Gegenteil kann gesagt werden, daß oftmals die scheinbar aus den meist religiösen Ideen der Zeit schöpfenden Künstler die wirklichen Realisten der Malerei gewesen sind, während anderseits die ausschließlich der Wirklichkeit zugewandten Künstlernaturen das Leben ideal für alle Zeiten festgehalten haben. Meister wie Tizian oder Rembrandt — um zwei Beispiele zu nennen — sind unter diesem Gesichtswinkel gesehen mindestens ebensosehr Idealisten wie Realpolitiker ihrer Kunst gewesen, während die Spanier Velasquez, Murillo und Goya trotz der einen, oft mehr oft minder betonten Seite ihres religiösen Schaffens ganz und gar als reine Wirklichkeitsmaler zu werten sind. Auch die alten Florentiner, die um ihre religiösen Verklärungen gern ein Stück zeitgenössischen Lebens gruppierten, stehen der Wirklichkeit näher als man vielleicht zugeben mag, während spätere Zeiten wie das Rokoko in erster Linie ganz auf die schöne Illusion gestimmt gewesen sind. Bei einer hier nur oberflächlich gewollten Abgrenzung beider Gebiete kann man sagen, daß, wie immer auch der Sinn des einzelnen Künstlers nach rechts oder links hin besonders abgeschwenkt sein mag, im Grunde seine Beziehung zur Welt verblaßt gegenüber der Frage nach der Qualität seines Könnens. Die allein ist ausschlaggebend und bestimmt im Grunde sogar die Modernität seines malerischen

Meisters, die wie die Szenen der „Kreuzigung“ oder selbst die burleske „Erziehung des Zeus“ unserem Geschlecht über die Spanne der Jahrhunderte hinaus Gedanken schlechthin vermittelt haben, die immerfort symbolisch sein werden. Ja solche Bilder sind gerade bei Corinth fast ohne jede Voraussetzung, die sonst wohl die Tradition gibt, geworden. Sie sind nur das Ergebnis der schöpferischen Persönlichkeit. Und das Neue liegt bei ihnen weniger im Motiv als in der Art, wie die künstlerische Phantasie hier das Kapitel der Kunst erweitert hat.

Abb. 15. Das Frühstück. 1890. (Zu Seite 33.)

Wollte man aber — wie es schon einmal angedeutet wurde — Corinth selbst auf irgendeine Linie einstellen, die aus der Vergangenheit heraus mit sicheren Polen in die Gegenwart weist, man würde ihm bitteres Unrecht tun und seine Persönlichkeit nutzlos verkleinern, einerlei ob man ihn zu den Realisten oder Idealisten stellen wollte. Für andere Künstler besteht in viel höherem Maße der Satz zu Recht, daß sie irgendwo eine früher gegebene Anknüpfung aufgegriffen und weiter entwickelt haben, ja ganze Kunstepochen sind nur durch den engen Anschluß an Vergangenes geworden (Manets Beziehungen zu Velasquez — die moderne deutsche Landschaft in ihrem Zusammenhang mit den alten Holländern); Corinth aber ist nur durch sich selbst, seine Malerei nur aus seinem Temperament heraus geworden, und darum ist auch seine Stellung im Rahmen der modernen Kunst durchaus ungewöhnlich, viel mehr als die eines Liebermann, der überall fremde Einflüsse aufgegriffen und verarbeitet hat, der bei Menzel, Munkacsy und Israels in die Schule ging und in der Tat nur die Anregungen jener Künstler mit der ihm eigenen Routine persönlich umformte. Damit soll nicht gesagt sein, daß Corinth nicht auch von den Lehren der Vergangenheit befruchtet worden ist, aber diese Einflüsse verschwinden wie von selbst unter dem Eindruck des absolut Eigenen und Neuen, unter dem zwingenden Gefühl, daß er in jedem Bilde ein Stück von sich selbst gestaltet hat, unter der Bewunderung vor der großen Ehrlichkeit und Ursprünglichkeit seines Wollens. Die Folgerichtigkeit seiner künstlerischen Entwicklung ist deshalb auch der beste Teil seines interessanten und vielseitigen Lebenswerkes, und die Empfindung, daß diese Kunst fast unabhängig von der übrigen Entfaltung der neuzeitlichen Malerei eigenwillig und stark geworden ist

Abb. 16. Schwimmanstalt in Königsberg. 1890. In Berliner Privatbesitz. (Zu Seite 33.)

und so werden mußte, wie sie sich heute darstellt, stempelt ihn selbst als Persönlichkeit im Rahmen unserer Zeit zu einem Typ für sich, der jeder Parallele spottet.

Lovis Corinth ist am 21. Juli 1858 in dem ostpreußischen Flecken Tapiau geboren und entstammt einer wohlhabenden Bauernfamilie, die ihren Stammbaum bis ins siebzehnte Jahrhundert zurückverfolgen kann. Der Vater des Künstlers, Franz Heinrich, war der Sohn eines Gutsbesitzers zu Neuendorf und dessen Gattin Luise Stiemer (deren Familiennamen Corinth als Pseudonym in der oben erwähnten Selbstbiographie übernahm). Er hat eine Zeitlang in Pregelswalde gewohnt, bis er nach Tapiau übersiedelte. Hier wurde er am 2. Oktober 1857 mit der Witwe des Lohgerbermeisters Fr. Wilh. Opitz, die elf Jahre älter als er war, getraut; sie brachte ihm außer einer Lohgerbermühle auch noch einige Söhne mit in die Ehe. Dieser ungleichen Vereinigung ist Lovis Corinth entsprungen, ein nachdenklicher, unter allzu strenger Erziehung etwas verschüchterter Knabe, von dem in seiner Jugend wohl niemand angenommen hätte, daß er als Künstler eines Tages den guten altpreußischen Namen seiner Familie zu hohen Ehren bringen sollte. — Was in diesen Mitteilungen besonders interessant erscheint, ist die Tatsache, daß es echtes gesundes Bauernblut war, dem unser Meister entstammt, ein bodenständiges Geschlecht, das nie die besonderen Merkmale seiner Rasse verleugnet hat. Von seiner im ganzen freudlosen Kindheit inmitten eines ihm widerwärtig und roh erscheinenden Milieus hat Corinth selbst meisterhaft erzählt. Wie die Einöde des Ortes etwas Beängstigendes hatte, wie die langen Winterabende mühsam dahinschlichen, wie hin und wieder nur die derben Späße der Knechte

Abb. 17. Wirtshausgarten am Pregel. 1893.
Im Besitze des Herrn Ernst Zaeslein, Grunewald. (Zu Seite 34.)

und Mägde den Knaben nachdenklich aufhorchen ließen, wie im ganzen Strenge und Gottesfurcht das Zeichen dieses Hauses war und der Knabe oftmals fröstelnd im leichten Hemde auf dem von niedrigen Gebäuden eingefaßten Hofe stand, in dem die roten Blutpfützen von noch triefenden Ochsenfellen seltsam bunte Flecken auf den Boden malten. Manches jener Gespräche, das der Vater feilschend mit dem Schlächter führte, ist ihm in der Erinnerung haften geblieben, und auch daß er dem Zimmermann Bekmann, der des jungen Heinrich Stiemer besonderer Freund war, im Grunde — wenn man so sagen kann — die ersten, freilich recht primitiven künstlerischen Anregungen verdankte. Dieser Meister Bekmann kam oft an Winterabenden zu den befreundeten Nachbarn herüber und er scheint an dem Jungen ein besonderes Gefallen gefunden zu haben, weil er ihm immer Tiere aufzeichnete, auch zuweilen Menschenfresser und anderes spukhaftes Zeug, das die Phantasie des Knaben mächtig erregte. Und während der Vater, der inzwischen Ratsherr geworden war, gern die Gelegenheit solchen Besuches benutzte, um nach dem nahen Wirtshaus zu entschlüpfen, wo er mit den übrigen Honoratioren der Stadt seine Partie Boston oder Whist spielte, spann die Mutter einsam in der Stube unermüdlich und fleißig ihr Pensum zu Ende, bis auch sie die Ruhe suchte, die der Knabe, in dessen Phantasie Onkel Bekmanns Zeichnungen weiterlebten, so bald nicht finden sollte.

So streng auch sonst die Erziehung des kleinen im Sinne der Mutter spätgeborenen Nachkömmlings war, so sehr scheinen doch die Eltern und ganz besonders der Vater an dem Jungen gehangen zu haben. Die älteren Stiefbrüder waren alle Handwerker geworden; er, der Jüngste, der vielleicht dem väterlichen

Abb. 18. Corinth im Atelier.
Nach einem Gemälde von Carl Bublitz aus dem Jahre 1890. Ausschnitt.
Im Besitze des Herrn Ernst Zaeslein, Grunewald. (Zu Seite 33)

Stolz wie „von höherer Art" erschien, sollte wie Rembrandt, des Müllers Sohn von Leiden, das gelehrte Studium ergreifen, und so kam der Junge mit dem achten Lebensjahre auf das Gymnasium nach Königsberg. Er wurde bei einer Schustersfrau, der Schwester seiner Mutter, untergebracht und trat nun — reichlich verschüchtert — in diese neue Welt ein. „Alles war dem kleinen Jungen neu: die feinen Jungens in der Klasse, das ewige Hochdeutschsprechen und die fortwährenden Nörgeleien über seine falsche Aussprache, endlich die vielen großen Häuser. In seinem Kopf ging ein ganzes Räderwerk herum, wogegen die Lohmühle zu Hause nichts war.

Am besten gefiel es ihm noch beim Ohm am Schustertisch. Hier konnte er, ganz ernst mit dem Ohm und den Gesellen, ebenfalls auf einem Dreibein sitzend, hölzerne Speilen in Reste von Sohlenstücken hineinhämmern." So erzählt Corinth selbst von den Eindrücken dieser neuen Umgebung, und er hat in diesem Kapitel seines Buches ein Bild unverwüstlich humorvoller Wirklichkeitsmalerei gegeben, das wie ein Gemälde des alten Jan Steen anmutet. Leider starb der gute Onkel schon wenige Monate nach der Ankunft des jungen Lovis, und nun begann eine schwere Zeit für den Knaben. „Die Schusterstühle und der Tritt und die Glaskugel, die so komisch hell machen konnte, wurden weggeholt —. Das Leben mit der Tante wurde einförmig. Sie knauserte an allen Ecken und Kanten." Mit köstlichem Humor schildert Corinth, wie er Einkäufe machen mußte, beim Fleischer z. B. „für anderthalb Dittchen Karbonade" einholte, die ihm die Ladnerin aus reinem Mitleid verkaufte, da der Vater wohl von der Fabrik sei. Wie er sich vor den Kameraden aus der Klasse schämte, wenn er die selbst gekneteten Brote zum Backen in den Laden des Bäckers bringen mußte, und wie er endlich gegen die Tante zu revoltieren begann, als er Eimer von der Bleiche nach Hause tragen mußte. In diesen Momenten packte ihn bitteres Heimweh, Tränen stürzten ihm aus den Augen, aber er mußte aushalten. — Während bei der Tante der

Abb. 19. Kiefer am Waſſer. 1892.
Im Beſitze des Herrn Ernſt Zaeslein, Grunewald. (Zu Seite 38.)

gute Familienklatſch an Sonntagnachmittagen umgeht, ſitzt Lovis ſtill dabei und zeichnet. Das beſorgt er auch, wenn die Tante glaubt, daß er Schularbeiten mache; es iſt ſein einziger Troſt, „denn längſt war ihm die Schule und ebenſo die Wohnung der Tante zum Greuel geworden.“ Aber das Leben am Pregel intereſſiert ihn gewaltig, und die vielen Schiffe und Kähne, die in ſeiner Einbildung nach fernen Ländern, zu Menſchenfreſſern, Indianern und Malaien hinſteuern, erregen ſeine Phantaſie, und ſo iſt auch Königsberg mit ſeinem bunten Durcheinander, das wie ein kleines Amſterdam im fernen Oſten anmutet, nicht ohne Einfluß auf die künſtleriſche Entwicklung des Knaben geweſen. Am Schloßberg ſah er die Soldaten exerzieren und an der Fiſcherbrücke hörte er die Händlerinnen ihre Waren laut anpreiſen. Die Tante aber zog eines Tages fort aus ihrer Wohnung am Pregel zu ihrem Schwiegerſohn. Der Knabe zog mit. Aber in der Schule wollte es durchaus nicht glücken. Der Ordinarius berichtete dem Vater nach Hauſe, daß der Junge immer mehr auf Abwege gerate, aber das änderte wenig an der Tatſache, daß dem jungen Menſchen „der Bücherranzen immer ſchwerer und die Schulbänke immer härter wurden“.

Endlich gelangte Lovis aber doch in den Beſitz des Berechtigungsſcheines zum einjährigen Dienſt, und nun willigte auch der Vater darein, daß er von der Schule abgehen und Maler werden durfte, ſo ſchwer dem alten Herrn auch die Enttäuſchung war, daß ſein Sohn kein Studierter werden wollte.

Corinth bezog zunächſt die Akademie in Königsberg. In dem kleinen Verein dieſer jungen Akademiker ſang man, wie der Meiſter weiter erzählt, wohl ſpottend:

„Der Storch ſteht oben auf dem Haus,
Der Stiemer ſieht ſehr dammlich aus.“ —

Aber er machte sich wenig daraus, da sein Innerstes voller Ideen steckte. Und obwohl er all seinen Kameraden an Können weit überlegen war, nahm er doch den Akademiebetrieb nicht sonderlich ernst. Gern verbrachte er seine Zeit bei einem seiner Verwandten, einem Fleischermeister, der ihn oft mit ins Schlachthaus nahm, wo der angehende Künstler trotz dem Unwillen der hier beschäftigten Leute gern malte. Ist auch aus dieser frühen Zeit von solchen Bildern nichts erhalten, so wird man doch diese Eindrücke nicht gering veranschlagen, da Corinth später oftmals und gern die Fleischerläden gemalt hat, die ihn malerisch ebenso lockten wie Rembrandt oder Ostade die Erscheinung eines aufgespannten toten Ochsen gereizt hat. Ja, man kann sogar weiter gehen und behaupten, daß in der Art, wie Corinth schon in diesen akademischen Lehrjahren unbewußt das Leben überall an seinen ursprünglichen Punkten aufsucht, vorgreifend ein Teil seiner späteren künstlerischen Entwicklung angedeutet ist.

Wer wissen will, wie Corinth im übrigen diese akademischen Lehrjahre verbracht hat, lese die oft etwas derb-drastischen Kapitel in den „Legenden aus dem Künstlerleben" nach, wo sich überall eine unübertreffliche Beobachtung der Wirklichkeit mit der Kunst meisterhafter, knapp und charakteristisch gehaltener Schilderung eint. Einer der prächtigsten Abschnitte dieses Buches gilt dem Leben in dem Fischerdorf Buxtehude auf der Frischen Nehrung, wo Corinth damals einen Sommer in süßem Nichtstun verbrachte. Jede Zeile ist hier ein Bild derber Ursprünglichkeit, wie es vor Jahrhunderten ähnlich die Steen, Hals, Ostade und Teniers im Holland des siebzehnten Jahrhunderts malerisch festgehalten haben, und man

Abb. 20. Diogenes, Menschen suchend. 1892. Im Besitze der Frau Moll, Berlin. (Zu Seite 38.)

mag nur bedauern, daß uns gerade aus diesen Monaten der Maler Corinth sehr im Gegensatz zum Literaten nichts mitgeteilt hat. Die Erklärung dafür gibt der Meister selbst an einer Stelle, wo er von einem Zwiegespräch mit einem frisch angekommenen Kollegen berichtet, der neugierig nach seinen Werken fragt. „Meistens" — so erzählt er — „habe ich die Zeit verbracht, indem ich den Charakter der hiesigen Fischer studierte, was ja auch seinen Reiz hat. Mit geschenktem Schnaps werden sie alle recht mitteilsam und zutraulich, und so habe ich vor lauter Studieren und Trinken keine Zeit gehabt, zu malen."

Abb. 21. Bildnis des Malers Walter Leistikow. 1893. (Zu Seite 38.)

Mit dieser Schilderung aber von dem Leben und Treiben in dem Dorfe an der Nehrung schließt auch der erste Teil seiner prächtigen Selbstbiographie, die im nächsten Kapitel den Leser gleich hineinführt in das Bouguereau-Atelier der Akademie Julian, in dem Corinth seine akademische Lehrzeit beenden sollte.

Als eine seltene Probe seiner akademischen Lernjahre in Königsberg ist der männliche Studienkopf des Jahres 1879 zu bezeichnen, der in der Malschule von Prof. Günther nach einem der üblichen Modelle gemalt ist. Als Arbeit eines Anfängers wird man sie nicht gering bewerten dürfen, so unpersönlich sie auch im ganzen anspricht (Abb. 2).

Zwischen dem Weggang von Königsberg und dem in der Selbstbiographie anschließenden Pariser Aufenthalt liegen die Jahre von 1880 bis 1884, die Corinth in München verbrachte, wo er außerdem Gelegenheit hatte, als Soldat sein Jahr abzudienen. Es kann nicht überraschen, daß es den starrnackigen Ostpreußen damals nach der süddeutschen Residenz hinzog, weil der Ruf Münchens als Kunststadt nie höher gewertet worden ist als vielleicht gerade in jenen Jahren. Und mit Recht. Denn hier hat sich in der Tat die Erneuerung der modernen deutschen Kunst vorbereitet. Nicht weil Leibl und Trübner hier wirkten, die damals noch völlig unbekannte Größen waren, sondern weil gerade der akademische Betrieb hier eine — man kann sagen — im übrigen deutschen Kunstschaffen

Abb. 22. Bildnis des Freiherrn von Geyling als Georgsritter. 1893. (Zu Seite 40.)

unbekannte Freiheit — eine der Natur zustrebende Art der Betätigung hatte, aus der so viele unserer besten Meister als starke und eigenwillige Individualitäten hervorgegangen sind. Es sei nur an die Verdienste des alten Piloty erinnert, der, selbst noch in traditioneller Kunstanschauung völlig befangen, als Lehrer den Jungen jene prachtvolle Dosis Selbstbewußtsein, ja neue Lehren vermittelt hat, die unmittelbar dem Aufschwung der neuen Malerei vorgearbeitet haben. Desgleichen an Wilhelm von Diez und Ludwig Löfftz, in dessen Schule Corinth — wie so viele seiner heutigen Kollegen — eintrat. Aus dieser Münchener Zeit sind uns ebenfalls nur sehr spärliche Proben seines Könnens erhalten, so der Akt, der

Abb. 23. Loge „In Treue fest". 1895. Im Besitze der Münchner Loge. (Zu Seite 40.)

einen der Schächer einer Kreuzigungsgruppe darstellen soll und zweifellos nach einem Thema, das der Lehrer gestellt hat, gemalt ist. Sehr bedeutsam tritt bei diesem im Besitz von Gerhart Hauptmann befindlichen Bild der Sinn für die Plastik des menschlichen Körpers und doch auch ein gewisses selbstsicheres Können hervor, wenn die Arbeit sonst auch noch keinen Blick in die Zukunft gestattet (Abb. 3). Im ganzen aber ist Corinth auch in dieser Zeit noch wenig produktiv gewesen, wie es überhaupt als besondere Eigenart seines sich entwickelnden Talentes — sogar noch im Verlaufe der nächsten zehn Jahre — betont werden muß, daß er überall lieber in sich aufgenommen als künstlerisch produziert hat. Vielleicht sind von keinem Maler der Moderne so wenige Frühwerke festzustellen und nachzuweisen wie von unserem Meister und sicher ist es auch kein schlechtes Zeichen seiner erwachenden Könnerschaft, daß er gerade in seiner Jugend mit seinen Kräften so sorgsam hausgehalten hat. Viel mag zu dieser Sparsamkeit der Betätigung auch ein gewisses mangelndes Selbstvertrauen beigetragen haben, das nur der etwas schwerfälligen Art des Ostpreußen entsprach, ja es scheint psychologisch durchaus begründet, daß Corinth eigentlich erst auf dem Boden Berlins, in dieser von echter Kampfesstimmung gehöhten Atmosphäre später ganz aus sich herausging, als ihn das Beispiel der Kollegen und die bittere Notwendigkeit des Tages dazu zwangen. Einmal frei geworden aber in dieser neuen Umgebung, hat er versucht, alle Versäumnisse der früheren Jahre doppelt wett zu machen und der Fülle der Gesichte, dem sprudelnden Reichtum seiner Phantasie wirklich freie Bahn zu schaffen. Die akademische Lehrzeit in München dagegen verschwindet in ein Nichts, empfände man nicht unbewußt, daß der Einfluß von Löfftz auch für ihn sein Gutes gehabt hat und daß gerade er ihn vorbereitend schon auf jene Themen hingelenkt hat, in denen er später wirklich ein Meister werden sollte.

In München war damals die sogenannte Anekdotenmalerei besonders in der Mode; die Technik schöpfte vornehmlich von den alten Meistern, aber als ein

Abb. 24. Umschlagzeichnung zu Corinths Selbstbiographie. (Zu Seite 9.)

beliebtes und billiges Mittel wurde auch viel mit Asphalt gemalt, weil sich dadurch die Lichtwirkung erhöhte. Im ganzen schwammen die Probleme der neuen Zeit doch erst auf der Oberfläche und gerade bei Corinth kann man feststellen, wie sie sich mehr in äußerlichen Dingen erschöpften und im Grunde immer noch akademisch waren. Es wurde nach Modellen gemalt und skizziert, aber die Themen waren in sich konventionell, und so ist es auch verständlich, daß er im ganzen von München leer ausging und sich lieber in eine andere wirklich neue Welt fortsehnte, von der aus seltsame Kunde nach dem deutschen Süden drang. Belgien und Frankreich importierten in jenen Jahren hauptsächlich nach Deutschland. Die modernen Vlamen, speziell Leys und Gallait, hatten eine siegreiche Invasion versucht, und in der Tat waren sie ja die Vermittler zwischen einem neuen Realismus und jener halb noch idealistisch befangenen Kunstanschauung, von der zum mindesten die deutschen Akademiker noch nicht losgekommen waren. Das erklärt, warum Corinths nächstes Ziel Antwerpen war, freilich ein Ziel ohne Erfüllung.

Abb. 25. Bacchanale. 1896. Im Besitze des Herrn E. Kirchner, München. (Zu Seite 41.)

Abb. 26. Trifolium. 1895. Darmstadt, Museum. (Zu Seite 41.)

Es kann zunächst überraschen, daß Corinth nicht gleich nach Paris zog, sondern erst den Umweg über Antwerpen machte, wohin ihn vielleicht mehr das Gefühl innerer Verwandtschaft, die seinen Heimatboden mit der entfernten vlämischen Küste verbindet, als die Überzeugung hinzog, hier wirklich dem neuen befruchtenden Geist der Zeit näher kommen zu können. Auch lockte ihn die gerade in den damaligen Jahren ausgesprochen preußenfeindliche Stimmung wenig, sogleich die französische Hauptstadt aufzusuchen. Auf jeden Fall aber bedeutete diese endgültige Abkehr von München einen Akt gewaltsamer Selbstbefreiung, der sich als ungemein heilsam erwiesen hat. Denn nicht nur die Tatsache, daß jeden künstlerisch empfindenden Menschen in solchen Jahren des Reifens die Bekanntschaft fremder Rassen und Länder von Grund aus erregen und anregen muß, ist auch für unseren Meister wichtig gewesen, sondern erhöhte Bedeutung hat für ihn der Umstand, daß sich sein Schritt einem Lande mit kraftvoller Eigenart und hoher künstlerischer Tradition zuwandte. Die Bekanntschaft der vlämischen Bauernmaler vom Schlage der Brueghel, Teniers u. a., vornehmlich aber das Studium eines Rubens und Jordaens hat bewußt die weitere Entwicklung des Malers sehr stark beeinflußt, stärker wie alles, was ihm vielleicht kurz nachher das moderne Frankreich vermitteln konnte. Man darf es auch unterstreichen, daß Corinth gerade in dem Heimatlande dieser Künstler den starken Zusammenhang zwischen dem eigentlichen Boden dieser Kunst und dem Spezifischen ihres Wesens sehr schnell erkannt hat und daß ihn angesichts der Werke der alten Meister das beglückende Empfinden ihrer Bodenständigkeit und der Treue gegen die eigene Persönlichkeit überkam. Denn wenn sichtbar überhaupt Einflüsse irgendwelcher Art das Corinthsche Schaffen berührt und in bestimmte Bahnen hingelenkt haben, so

sind es höchstens jene alten, ihm wesensverwandten Meister gewesen, die ihm zuerst in Antwerpen in der ganzen Fülle ihres Temperamentes, aber auch als Verkörperer ihrer Rasse bewußt wurden. Daß Corinth schon in München diese Vlamen kennen gelernt, will gegenüber dem köstlichen Gefühl wenig besagen, das ihn gefangennahm, als er diese alten Meister erst in ihrem eigenen Lande wirklich neuentdeckte. Auch wir Nichtkünstler haben ja das gleiche Gefühl auf unseren Reisen so oft an uns erfahren; es ist vielleicht die einzige Genugtuung, die einem das Studium der Kunstgeschichte überhaupt bieten kann, weil es im Geiste die Scheide der Jahrhunderte wegzieht und dem Blick im Nu die ganze Persönlichkeit eines Malers in seiner Umwelt als seinen Interpreten auch seiner Zeit enthüllt. Hier in Antwerpen entstand jener „Othello", der wie ein Gegenstück zu dem von Hals gemalten Mulatten der Kasseler Galerie anspricht (Abb. 4). Das ist nicht der elegante Held der Shakespeareschen Tragödie, sondern ein vom Schicksal in die belgische Hafenstadt verschlagener Neger, sicher aber als Porträt eine eminente Leistung dieser frühen Zeit. Indes, für Corinth war die Reise durch Belgien und der kurze Aufenthalt in Antwerpen im ganzen nur ein Umweg nach Paris, das gerade damals das Ziel so vieler deutscher Maler gewesen ist, seitdem Millets Ruhm nach Deutschland gedrungen war, seitdem man in Künstlerkreisen angefangen hatte, selbst in Manet einen neuen Wegweiser zu sehen, und Bastien-Lepage als eine Art Vermittler zwischen den beiden genannten Künstlern besonders bewunderte. Und in Paris gab es nur eine Möglichkeit, künstlerisch im Sinne dieser neuen Zeit gebildet zu werden, das war die Akademie Julian, deren Mitglied Corinth gegen Ende des Jahres 1884 wird. Er selbst hat den Eintritt bei Bouguereau, diesem „fils naturel de Ribera", köstlich genug beschrieben: wie die Schüler sich um den Neuling drängten, als er zum erstenmal das Atelier betritt, weil er „mit seinem struppigen dunklen Bart und viereckigen Gesicht bizarr genug von den anderen abstach", wie er sich zuerst geniert, seine Nationalität zu verraten, bis er doch das Zugeständnis machen muß, daß er

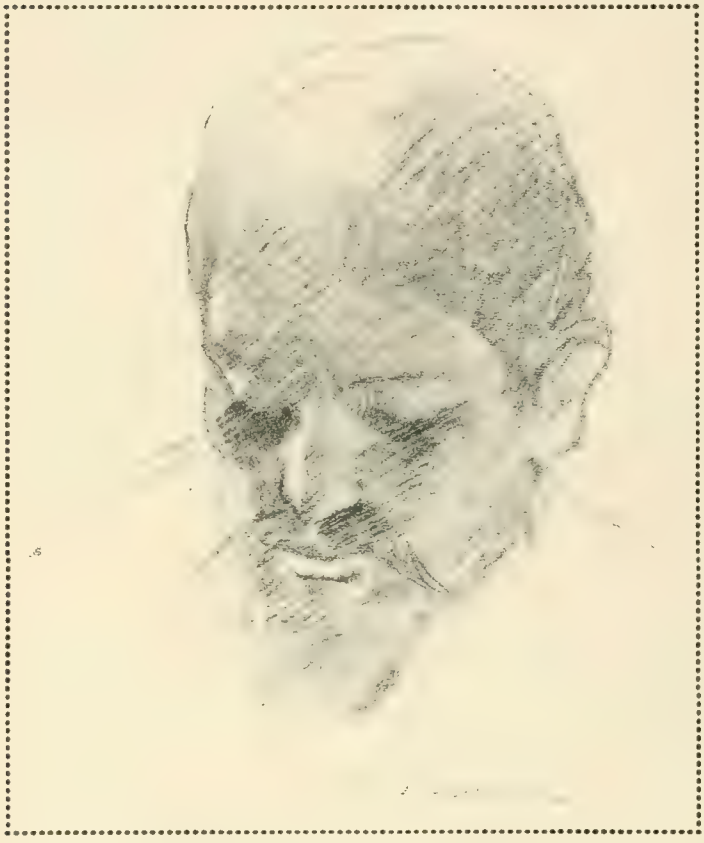

Abb. 27. Studie zur Kreuzabnahme.

aus München komme und dabei seinem Kollegen Bachmann (der wenige Zeit danach in geistiger Umnachtung gestorben ist) vorgestellt wird, der ihm über die erste etwas peinliche Situation hinweghilft. Bouguereau aber fand Gefallen an dem „gros Allemand“ und ließ seine Anerkennung merken, obwohl er ihm neben anderen platten Weisheiten auch den Rat gab, mit zarten Pinseln zu arbeiten,

Abb. 28. Kreuzabnahme. 1895. Im Besitze des Staatssekretärs Dernburg. (Zu Seite 41.)

während er selbst die entgegengesetzte Technik handhabte. Umgekehrt unterwies ihn im nächsten Monat Tony Robert Fleury, ja mit kräftigen Pinseln zu arbeiten und Farbfleck neben Farbfleck auf die Leinwand zu setzen, während dieser Meister der Kunst selbst mit kleinen Pinseln malte und die Töne ängstlich auf die Leinwand strichelte. — Über seine Lehrzeit in der Akademie Julian hat Corinth in seiner Selbstbiographie skizzenhaft umrissene Schilderungen mit einer verblüffenden Beobachtungsgabe aufgezeichnet, in denen nicht nur der starke Eindruck widerklingt,

Abb. 29. Herbstblumen. 1895.
Im Besitze des Herrn Ernst Zaeslein, Grunewald. (Zu Seite 41.)

den die Stadt, das Leben, die Menschen auf ihn machten, sondern sich auch manches kulturgeschichtlich interessante Zeitbild enthüllt. Während der Tag der Arbeit gehörte, durchzog man am Abend im kleinen Freundeskreis die Théâtres variétés, die Cafés chantants, besuchte im Quartier latin den bal Bullier und andere Lokalitäten, „aber billig mußte es sein, denn mit besonderen Glücksgütern war keiner von ihnen gesegnet."

Sicher ist dieser fast dreijährige Pariser Aufenthalt für den Werdegang des Meisters von nachhaltigem Einfluß gewesen. Er hat viel und fleißig gearbeitet und während das Leben der Großstadt seinen geistigen Horizont nicht unbeträchtlich erweiterte, gelang es ihm in Paris auch, die erste öffentliche Anerkennung in Form einer „mention honorable" zu erringen, die seinem „Komplott" vom Jahre 1884 (heute im Besitze des Herrn Paul Cassirer in Berlin) im Salon des nächstfolgenden Jahres zuteil wurde. Auch über diesen Erfolg hat uns Corinth berichtet: von den endlosen Tagen ängstlicher Erwartung, ob seinem Bilde ein „admis" von seiten der Jury zuteil werden würde, von der tiefen Erregung, als endlich die sehnsüchtig erwartete Nachricht eintraf, von dem Irren und Suchen in den Sälen, in denen die tausend und mehr Bilder oft wie Briefmarken bis oben an die Decke hinaufhingen, und dem Moment, wo er endlich seine Arbeit hoch oben über einem Riesenschinken fast völlig unsichtbar wiederfand. Das war eine schlimme Ernüchterung für den jungen Künstler, der nach der Annahme seines Bildes so überglücklich gewesen war. Das Bild selbst ist noch vor dem Einzug ins Atelier Bouguereaus in München entstanden; es ist in gleicher Weise typisch für den damals aufkommenden Drang nach realistischer Vertiefung und die von der Mode bevorzugte Genremalerei. Aber es hat Qualitäten künstlerischer Art, die es bedeutsam aus dem übrigen Schaffen dieser Jahre herausheben (Abb. 5). Nicht nur weil die Gruppe der Verschwörer ungemein lebenswahr gesehen ist,

Abb. 30. Geburt der Venus. 1898. Im Besitz des Künstlers. (Zu Seite 42.)

Abb. 31. Graf Keyserlingk. 1896. Im Besitze des Dichters. (Zu Seite 42.)

sondern weil hier auch der erfolgreiche Versuch gemacht wurde, das Licht als eigentlichen Lebensfaktor des Gemäldes zu verwenden. Prachtvoll gelungen ist besonders der Bernhardiner im Vordergrunde.

Andere Arbeiten führen unmittelbar zum Atelier der Akademie Julian hin, so die weiblichen Akte, die offenbar beide nach dem gleichen Modell gemalt sind (Abb. 6 u. 7), während die hier wiedergegebene Komposition unter dem Titel die „Falschspieler" (Abb. 9) wie das vorher genannte „Komplott" in stärkerem Maße für die damals bevorzugte Kunstrichtung als solche charakteristisch ist. Das Bild existiert leider nicht mehr. Es ist später in Berlin einmal abgelehnt worden, und da mag es der Meister in einem Moment des Unmuts zerstört haben. Und doch wird man gerade diesen Verlust im Hinblick auf die überhaupt spärlichen Proben aus der Frühzeit doppelt bedauern. Denn Corinth hat hier bereits mit selbstherrlicher Meisterschaft eine höchst dramatische Szene wundervoll darzustellen vermocht, wie auch das ganze Milieu dieser Apachenkneipe als Kulturdokument besonders wertvoll ist. Auch hier treten die luministischen Tendenzen stark hervor. Die Gruppe der in Zwist geratenen Menschen hebt sich scharf von dem von außen in die Kaffeeschenke hereinflutenden Licht ab, und jede Bewegung ist hier mit fast photographischer Treue erfaßt.

Darf man daher im ganzen die Frucht der Pariser Lehrjahre für Corinth nicht gering einschätzen, so bedeutet der nach seiner Rückkehr 1887 beginnende erneute Aufenthalt des Meisters in Königsberg nicht minder eine Zeit künstlerischer Festigung. Ob er damals in Wirklichkeit daran gedacht hat, in der nüchternen ostpreußischen Hauptstadt dauernd sein Zelt aufzuschlagen — was nach den Erfahrungen seiner Jugend immerhin einigermaßen verwunderlich wäre — entzieht sich unserer Kenntnis. Vielleicht ist in erster Linie die Anhänglichkeit an seine Familie, insonderheit an seinen stammesechten Vater die Veranlassung gewesen, sich seiner Heimat wieder zuzuwenden, und so gering auch der Zahl nach die Frucht dieser nur von wenigen Reisen unterbrochenen Königsberger Zeit

Abb. 32. Selbstbildnis von 1896. Im Besitze des Herrn Dr. A. Ulrich, Leipzig. (Zu Seite 43.)

gewesen ist, wir danken ihr doch einige wenige Meisterstücke, die auch heute noch im Rahmen des Lebenswerkes einen erhöhten Rang beanspruchen dürfen. Ja, diese Bilder zeigen den Künstler zum erstenmal in voller Selbständigkeit und zum Teil auf neuen Wegen. Allen Arbeiten voran ist aus dieser kurzen Epoche das glückliche Bildnis des Vaters zu nennen (Abb. 10), das sich noch heute im Besitz des Malers befindet und in seinem von dem durch das Fenster hereinbrechenden Lichte bestimmten bläulich-weißen Gesamtton als erste starke impressionistische Leistung gewertet werden muß. Daneben ist es als reine Porträtmalerei im Erfassen dieses stämmisch-starken Charakters so individuell wie nur irgendein Porträt dieser Zeit. Sehr vielsagend für das innige Verhältnis zwischen Vater und Sohn ist der dem Alten in die Hand gegebene, eben eröffnete Brief des Jungen, auf dem man deutlich die Unterschrift „Lovis Corinth" lesen kann, gewissermaßen als Signatur im Sinne mancher alten Meister. Im übrigen redet gerade dieses Werk nach Auffassung und Behandlung eine so eigene Sprache, daß es kaum weiterer Interpretation bedarf. — Genremalerei im reinen Sinne ist ein zweites hier wiedergegebenes Bild aus dem gleichen Jahre unter dem Titel „Sonntagsfrieden" (Abb. 12), wo die Alte mit dem Hündchen neben sich, vom hellen Licht getroffen, auf der Bank sitzt und andächtig in der Bibel liest. Fast zu weich und sentimental ist dieses Bild für die sonst so kraftstrotzende Art des Künstlers, aber es mag von einer jener Stimmungen angeregt sein, die uns alle in Augenblicken überfallen, wo man die Lebensnöte dieser Welt erkennt. Malerisch hat dieses entfernt an Leibl gemahnende Stück prachtvolle Qualitäten, die im Sinne der kommenden Entwicklung besonders hervorgehoben werden müssen.

In der genremäßigen Auffassung erscheint der „Schnapsriecher" vom Jahre 1889 dem zuletzt genannten Bilde nahe verwandt (Abb. 11). Auch dieses Stück

Abb. 33. Im Schlächterladen. 1897. Im Besitze des Herrn Ernst Zaeslein, Grunewald. (Zu Seite 44.)

ist nicht ohne besondere malerische Note und entfernt aus Halsschem Geiste geboren. Aber es steht doch bedeutend zurück hinter der im selben Jahre entstandenen ergreifenden „Pietà", die heute das Magdeburger Museum sein eigen nennt (Abb. 13). Hier begegnet uns zum erstenmal ein Thema, das im Schaffen Corinths seine hervorragende Bedeutung hat, und es mag an dieser Stelle zurückgreifend auch an die Einschätzung erinnert werden, die einleitend bereits dem Meister als religiösem Maler kurz zuteil wurde. Unter allen Beweinungen, die die christliche Kunstgeschichte geschaffen hat, wird man dieses Bild eines unserer Modernsten so leicht nicht vergessen. Denn es ist nicht nur von ergreifender Stimmungsgewalt, sondern in der diagonal gefaßten Komposition, in der meisterhaften Behandlung des toten Körpers eine der stärksten Talentproben dieser Jahre. Und was bei späteren Schöpfungen an allzu kräftig aufgetragenem Realismus der Auffassung leicht verwirrt, ist hier völlig ausgeschaltet. Das von bläulich-weißem Ton bestimmte, mit Asphalt gemalte Bild wirkt gerade durch die diskrete Behandlung dieser schmerzerfüllten Szene so ungemein wohltuend, und etwas Bezwingendes hat die Art, wie hier das Licht, das voll auf die ausgebreitete Leinwand trifft und die Körper mit hellen Reflexen trifft oder tiefe Schatten webt, die Gesamtkomposition in Harmonie verstrickt. Wer aber dem Meister gern seine auf ähnlichen Szenen allzu realistische Art vorhält, vergesse nicht, daß er hier als Dreißiger eine Schöpfung gegeben hat, die — wie wir wissen — ganz aus einem tiefen Gefühl, aus einer bis zur Weichheit gestimmten Seele heraus geformt wurde.

Gegenüber diesem Meisterwerke aber treten — was Inbrunst der Empfindung anlangt — alle übrigen Bilder dieser Königsberger Jahre bescheiden zurück, obwohl sie im einzelnen deutlich genug ein Ausgreifen der künstlerischen Kräfte

Abb. 34. Die Hexen. 1897. Im Besitze des Herrn Dr. A. Ulrich, Leipzig. (Zu Seite 45.)

nach den verschiedensten Seiten hin dartun. Das gilt vor allem für das 1890 gemalte, zum Teil schon in breiten Pinselstrichen hingemeißelte „Frühstück", bei dem der Hauptakzent wiederum auf die durch das Licht bedingte malerische Behandlung gelegt ist. Wundervoll ist hier die farbige Apostrophierung des Stilllebens auf dem Tisch, nicht weniger auch der ganz skizzenhaft gegebene Köter im Vordergrunde (Abb. 15). Dagegen ist die im gleichen Jahre gemalte „Susanna im Bade", die Herr Zaeslein besitzt, mehr als Studie, d. h. als Versuch, einen Frauenakt belebt vor einem indifferenten Hintergrund aufzuzeichnen, denn als geschlossene Komposition interessant (Abb. 14), während die prächtige Schwimmanstalt vom Jahre 1890, die noch in Königsberg entstand und nach einem Motiv des Pregels gemalt wurde, zum erstenmal den Meister ganz im Banne des Pleinairismus zeigt (Abb. 16). Wie das Sonnenlicht den Kolorismus des Bildes bestimmt, wie man hier das Widerspiel des atmosphärischen Lebens empfindet, wie das Ganze rein zufällig gesehen zu sein scheint, das greift in der Tat bereits bemerkenswert einem großen Kapitel moderner Kunstgeschichte voraus, die die hier vorgetragenen Lehren zu ihrem ureigenen Evangelium gemacht hat. Wundervoll ist auch hier die malerische Durchbildung der menschlichen Gestalten, wie ja Corinth von jeher ein Meister in der Herrschaft über die Anatomie des Körpers gewesen ist.

An diese Königsberger Zeit erinnert endlich der hier wiedergegebene Ausschnitt aus einem Gemälde seines damaligen Freundes und Kollegen Carl Bublitz, der den Meister im Atelier vor dem Bilde der eben erwähnten Susanna gemalt hat (Abb. 18). Corinth seinerseits hat dem Schöpfer dieses Bildes gelegentlich eines späteren Besuches in seiner ostpreußischen Heimat (im Jahre 1893) zurückgegeben, was er von ihm empfangen hat. Der „Wirtshausgarten am

Abb. 35. Stallinneres. 1897. Im Besitze der Modernen Galerie Thannhauser, München. (Zu Seite 44.)

Pregel" zeigt Bublitz nachdenklich vor einem Glase Bier sitzend, interessiert hinausblickend auf das bewegte Leben des Flusses. Es ist hier fast die gleiche Örtlichkeit festgehalten wie in der erwähnten Schwimmanstalt (Abb. 17).

Das Jahr 1890 brachte in Corinths Leben abermals eine entscheidende Wendung. Königsberg mit seiner zwar ostpreußisch echten, aber doch im Grunde kunstfremden Atmosphäre konnte auf die Dauer den Ehrgeiz unseres Künstlers nicht befriedigen, und da er schon als deutscher Maler gewertet zu werden wünschte, zog es ihn zum zweitenmal — diesmal für fast volle zehn Jahre — in die süddeutsche Kunstmetropole München. Der Entschluß zur Übersiedlung mag Corinth leicht geworden sein, wenn er auch immer gern bekennt, wie ihn gerade die etwas modrige Luft des Münchener Kunstbetriebes in der Folge stark ernüchtert hat. Aber er wollte durchaus vorwärtskommen und innerhalb des großen Wettstreites junger Kräfte entsprechend anerkannt sein. Und hat ihm auch München als Milieu entscheidende Anregungen selbst kaum vermittelt — wie ja überhaupt die bei anderen Künstlern so oft bestimmenden äußeren Einflüsse an ihm fast spurlos vorübergingen — so zeigt doch gerade die auf diesem Boden in den nächsten Jahren geleistete Arbeit eine stetige Aufwärtsentwicklung seiner Kräfte, so wenig diese auch damals schon zur vollen Freiheit gelangt sind. Die Erfüllung seiner Kunst wurde erst der Boden der Reichshauptstadt, aber auf diesem sollte er leider erst verhältnismäßig spät seine Wirksamkeit finden.

In den bereits mehrfach zitierten „Legenden aus dem Künstlerleben" finden sich einige Kapitel, die Corinth in Erinnerung an seinen zehnjährigen Münchener Aufenthalt geschrieben hat. Schilderungen sarkastischer Art, in denen er z. B.

Abb. 36. Kreuzigung. 1897. In der Kirche zu Tölz. (Zu Seite 46.)

den im Allotria-Kreise üblichen Götzendienst und Firlefanz wunderbar verspottet; Skizzen von einer derben Ursprünglichkeit, die niemand ungelesen lassen sollte, den die Persönlichkeit unseres Meisters wirklich interessiert. Prächtig z. B. — und vielleicht von keinem Literaten übertroffen — ist der Abschnitt über „Thomas Theodor Heine und Münchens Künstlerleben am Ende des vorigen Jahrhunderts", und bitter verdacht haben ihm seine Kollegen jenes andere Kapitel, in dem die Erinnerungen an den Allotria-Kreis aufgezeichnet sind. Die haben sogar zu einer

Abb. 37. Bacchantenzug. 1898. Im Besitze des Herrn Ernst Zaeslein, Grunewald. (Zu Seite 47.)

kleinen Polemik geführt, aus der Corinth ganz zweifellos als Sieger hervorgegangen ist, nicht nur weil er dank seiner haarscharfen Dialektik die Lacher auf seiner Seite hatte, sondern weil man deutlich empfand, wie peinlich auch den herrschenden Herren in der Münchener Künstlerrepublik diese der Wirklichkeit abgelauschten Schilderungen sein mußten. Und doch steckt gerade in diesen Selbstbekenntnissen des Künstlers nicht nur jene Dosis bitterer Wahrheit, die kein Betroffener gerne auskostet, sondern allgemeiner auch die Weltanschauung, aus der heraus sich Corinth stets und bewußt abseits vom Münchener Betriebe befunden hat. Das macht jene Kapitel daher auch biographisch wertvoll, obwohl wir es uns an dieser Stelle leider aus Raumgründen versagen müssen, näher darauf einzugehen. Denn an Ursprünglichkeit würde man den Meister doch nicht erreichen, und letzten Endes sind gerade bei Corinth die Werke eine Art unfehlbarer selbstbiographischer Notizen.

Der zehnjährige Münchener Aufenthalt aber hat die Kunst unseres Malers weniger in der Breite entwickelt (weil numerisch gesehen die Zahl der in jener Epoche entstandenen Gemälde kaum an ein einziges Berliner Jahr heranreicht) als seine Persönlichkeit — vielleicht sogar im bewußten Gegensatz zu dem übrigen anerkannten Münchener Kunstschaffen — innerlich gefestigt. Vor allem aber erweitert sich der Stoffkreis seiner Kunst zusehends. Mehr denn je steht das Porträt im Vordergrunde seiner künstlerischen Betätigung und wir werden sehen, wie er gerade in München eine Reihe jener selbstbewußten Männerbildnisse geschaffen hat, die seinen Namen als einen der ersten Porträtisten unserer Zeit längst in das Buch der Kunstgeschichte eingeschrieben haben. Prinzipiell mag an dieser Stelle betont sein, daß unserem Meister überhaupt als Objekt der Mann — wo er geistige Potenz ist — weitaus besser liegt als die Frau, die oftmals da, wo sie nicht rein sinnlich, als Gegenstand des Genusses oder der sexuellen Beziehung zum andern Geschlecht aufgefaßt ist, konventionell und ledern anspricht. Ausnahmen sind in diesem Sinne nur die Bilder seiner späteren Gattin, der begabten Malerin Charlotte Behrend, die daran anknüpfenden Familienbilder, die auch eine Art Lebensbeichte

sind, und jene Bildnisse von Schauspielerinnen, auf denen das Buntschillernde eines besonderen Milieus mit der ganzen ihm eigenen Farbenfreudigkeit oder aber die bewußte geistige Überlegenheit über den Durchschnitt des edlen Geschlechtes suggestiv eingefangen ist. Neben den Porträts wendet sich Corinth mehr als bisher auch der Landschaft zu, die seinem nach impressionistischer Gestaltung drängenden Betätigungstrieb besonders liegt, und daneben widmet er sich gleichfalls gern auch vielfigurigen Kompositionen, einerlei ob diese ihre Motive der Wirklichkeit, der biblischen Geschichte oder gar der klassischen Mythologie entlehnen. Das letztgenannte Stoffgebiet ist ja — wie man weiß — eine Lieblingsdomäne des Corinthschen Schaffens geworden, und gerade in seinen Beziehungen zur griechischen Götterwelt hat sich der Mensch im Künstler vielleicht von seiner interessantesten Seite enthüllt. Wer den Homer nicht im Sinne eines erhabenen, von den Pädagogen oft verkehrt interpretierten Klassikers versteht, sondern diesem Dichter der Ruhmesgeschichte eines von der Sage verklärten Volkes auch eine kleine Dosis wirklichkeitsechter Menschlichkeit zugesteht (vielleicht daß er gerade darin den Hauptreiz der Schöpfung jenes edlen Sängers erkennt!), wird Corinth um seiner mythologischen Szenen willen besonders lieben. Atmen sie doch alle jene Ursprünglichkeit, die den göttlichen Sauhirten im Kreise lüsterner Freier ausgezeichnet hat, sind sie doch so im letzten echt homerisch und lebenswahr wie nichts, was uns im Zeitalter der Romantik oder des Klassizismus die homerischen Gesänge, meist süßlich verbrämt, nahezubringen bemüht war. Hier ist vielleicht der kernige,

Abb. 39. Auf der Redoute. 1898.
Im Besitze des Herrn Dr. von Wilcke, Berlin. (Zu Seite 49.)

Abb. 40. Pfarrer Moser. 1899. In Frankfurter Privatbesitz. (Zu Seite 49.)

lebenbejahende Sinn des Ostpreußen der beste Teil seiner Kunst; denn so wie uns Corinth z. B. den in grauer Vorzeit gedachten „Kampf des Bettlers" schildert, nur so könnte er sich auch — ungeachtet der schönen Verse Homers — zugetragen haben. Im großen aber deuten diese in der Folge oftmals erwähnten mythologischen Szenen schlagend eine Eigenart unseres Meisters an, der sich immer mit klammernden Organen an die Wirklichkeit hält, dessen künstlerische Potenz allein aber stets groß genug war, trotzdem der Illusion Raum zu schaffen.

In München entsteht als eines der ersten überlieferten Bilder jene Landschaft mit den „Kiefern am Wasser" (Abb. 19). Ein anspruchsloses Motiv aus Bernried und doch in der künstlerischen Wiedergabe voll von einer weichen, getragenen atmosphärischen Stimmung. In der gleichen Zeit aber arbeitet Corinth auch an seiner ersten dem Altertum entlehnten Szene, dem „Diogenes" vom Jahre 1892 (Abb. 20). Auf die Echtheit des antiken Milieus ist hier kein besonderer Wert gelegt, denn sonst würde auf diesem Bilde als neugierige Alte die gute Hauswirtin des Meisters nicht mit dem modernen Marktkorbe erscheinen und noch weniger der Alte im Hintergrund, dessen Haupt ein schlecht gebügelter Filzhut bedeckt. Aber die Akte sind zeichnerisch groß gesehen, und die humorvolle Erscheinung des Philosophen entschädigt reichlich für das gänzlich Unklassische dieser Szene. — Originell im besten Sinne des Wortes ist das Porträt von Walter Leistikow, das der Meister ein Jahr später malte (Abb. 21). Der Künstler, dessen Monographie Corinth nach dessen beklagenswertem Tode geschrieben hat, war ein alter Bekannter aus Königsberg. In Dachau hatte man sich zufällig wiedergefunden, und seit diesem Tage sollten die beiden späteren Vorkämpfer der Sezession in enger Freundschaft miteinander verbunden bleiben, ja Leistikow und kein anderer ist es gewesen, der Corinth

Abb. 41. Bildnis Max

(Zu Seite 50.)

später zur Übersiedelung nach Berlin veranlaßt hat. Man kann dem ganz im Profil gesehenen Bildnis des Grunewaldmalers größere malerische Werte wohl kaum nachrühmen; es stört auch die zu gekünstelte Haltung des Modells, aber der Kopf weist doch unverkennbare charakteristische Züge und den nachdenklichen Ernst dieses Naturpoeten auf, der zuzeiten einer der ganz überlegenen Kämpfer mit der Feder sein konnte. Anzuschließen ist an dieser Stelle das Bildnis des Freiherrn von Geyling als Georgsritter, das ebenfalls 1893 entstanden ist und kunstgeschichtlich wie von selbst vielleicht einen interessanten Vergleich zu dem berühmten Halsschen Kavalier Wilhelm von Heythusen der Liechtensteingalerie gestattet, weil hier wie dort typisches Zeitkolorit gegeben ist und auch die aristokratische Geste mit derselben malerischen Könnerschaft festgehalten wurde (Abb. 22). Entfernt mag unbewußt an den Maler von Haarlem, den berühmten Schöpfer jener unerreicht großen Schützenbilder, auch das nächstfolgende Stück erinnern, obwohl dieses Festmahl der Logenbrüder den Abstand der Jahrhunderte im Vergleich zu jenen Werken des alten Holländers kaum verleugnet (Abb. 23). Ja an die selbstverständliche Meisterschaft der Halsschen Gruppenbildnisse reicht es nicht entfernt heran, weil die Komposition im ganzen zu wenig Konzentration zeigt und die Porträts fast durchweg etwas Gewaltsames haben, obwohl einzelne dieser preußischen, in München vereinten Logenbrüder individuell sehr gut erfaßt sind. Aber im Vergleich mit späteren Schöpfungen verwandter Art kann man vor diesem 1895

Abb. 12. Aktstudie. 1899.
Im Besitze des Museums zu Königsberg. (Zu Seite 49.)

gemalten Bilde beinahe von einem Stillstand sprechen, von einer Verbeugung vor dem Konventionellen, das auch dem lieblichen „Trifolium“ der Darmstädter Galerie eigen ist, so schön an sich der Rhythmus des bewegten, von blauen und grünen Tönen gehöhten Bildes sein mag. Im Rahmen der kräftigen persönlichen Eigenart des Künstlers ist ein solches Werk fast eine merkwürdige Entgleisung. Es steht hart an der Grenze, wo die Kunst mit dem Begriff des Kaleidoskopes zusammenfällt (Abb. 26). Indes, gerade solchen Arbeiten gegenüber spricht die prachtvolle „Kreuzabnahme“ desselben Jahres, die sich heute im Besitz des Staatssekretärs Dernburg befindet, wie eine fast revolutionäre Befreiung aus einer in der Münchener Atmosphäre drohenden Gefahr an. Denn hier ist alles neu: der großartige Verismus der Auffassung, die knappe zusammengedrängte Komposition, der Grünewaldsche Ernst, der vorausgreifend schon das Charakteristische späterer Schöpfungen dieser Art aufweist. Vor einem solchen Werke kann man in der Tat nur noch an den Meister des Isenheimer Altares denken, so sehr ist der Schmerz der Totenklage auf einen einzigen Ton gestimmt (Abb. 28). Nebenbei mag hier angemerkt sein, daß die Gottesmutter (klingt es etwa wie Profanation?) nach der Zugeherin des Künstlers gemalt ist, die uns vordem schon auf dem Diogenesbilde begegnete. Das will sagen, solche Feststellungen bedeuten im Grunde mehr eine Anerkennung der künstlerischen Kraft des Schöpfers als eine durch nichts begründete Einschränkung seines Könnens.

Abb. 43. Logenmeister. 1900. (Zu Seite 50.)

Dem „Trifolium“ steht das „Herbstblumen“ genannte Bild des gleichen Jahres sehr nahe (Abb. 29), während in dem lustigen „Bacchanale“ vom Jahre 1896, das einstmals in München, für uns heute unbegreiflich, abgelehnt wurde, das Dionysische heiterer Lebenskunst, mythologisch verklärt, entzückend auflebt (Abb. 25). Botticellische Frühlingsstimmung paart sich auf diesem Bilde mit dem tanzfrohen Rhythmus bewegter Gestalten. Derbe Sinnenfreudigkeit sucht einen Gleichklang in der blumensprießenden Landschaft. Ein dekorativer Zug beherrscht die Komposition, der später nur selten ähnlich begegnet. Diesem Werke nahe verwandt ist die

Abb. 44. Perseus und Andromeda. 1901. Im Besitze der Galerie H. B. Simms, Hamburg. (Zu Seite 58.)

auf eine ähnliche Note gestimmte „Geburt der Venus", die vielleicht in noch höherem Maße die Erinnerung an den genannten Meister des ausgehenden Florentiner Quattrocento wachruft (Abb. 30). Vielleicht darf man in diesem Bilde auch entfernte Böcklinsche Reminiszenzen vermuten, obwohl man gerade dieses Meisters Einfluß sonst bei Corinth am wenigsten feststellen kann; das Verlangen nach dekorativer Wirkung ist auch hier unverkennbar.

Eine der bedeutendsten Schöpfungen dieser Münchener Epoche ist das Dichterbildnis des Grafen Keyserlingk, das Corinth im Jahre 1896 gemalt hat (Abb. 31). Einfach bis zur Primitivität, legt es den künstlerischen Nachdruck ganz und gar auf die physiognomische Durchbildung des Antlitzes. Seltsam beängstigend wirkt

Abb. 45. Familienbild. 1902. Im Besitze des Herrn Max Halbe. (Zu Seite 52.)

der starre Blick des Poeten, die mehr als Geist, denn als Körperlichkeit empfundene Gestalt dieses später erblindeten Dichters, den unsere Literatur mit zu den besten zählt. Wollte man ein von ähnlicher Durchdringung des Charakters erfülltes Bild namhaft machen, man käme wie von selbst zu jenem köstlichen Selbstporträt des Meisters aus dem gleichen Jahre, das heute Dr. Ulrich in Leipzig sein eigen nennt (Abb. 32). Durch das Atelierfenster irrt auf diesem Bilde der Blick zu den Häusern von Schwabing hin und das Totengerippe neben dem Künstler mag an die Vergänglichkeit alles Irdischen mahnen. Ernst und grübelnd sieht der Künstler den Beschauer an und man empfindet vor diesem willensstarken Menschen deutlich, daß nachdenkliche Stunden seinem Leben den wahren Reichtum zugeführt haben. Vielleicht, daß man eines Tages gerade dieses Selbstbildnis in eine Reihe mit den berühmten Porträts der Kunstgeschichte stellen wird, obwohl sich der Meister in den nachfolgenden Jahren wie Rembrandt gern und oft in wechselnder Erscheinung porträtiert hat. Diese Selbstbildnisse haben neben dem artistischen ein fast biographisches Interesse. Sie sind Belege für Seelenstimmungen und stellen nie ganz den Menschen dar, aber alle zusammen spiegeln sie doch die Vielseitigkeit eines Geistes, der in seinem Verlangen nach künstlerischer Universalität nicht zu unterschätzen ist. Hier erscheint Corinth in Reflexionen befangen, dort mit offenen Armen der frohen Lebenslust zugewandt. Hier ein Draufgänger in mittelalterlicher Rüstung, so wie er sich später auf dem berühmten „Fahnenträger" darstellt, dort ganz erfüllt von der Freude an Heim und Familie. Immer aber überkommt den Betrachter die Empfindung, daß neben den rein malerischen Aufgaben es in erster Linie psychologische Probleme gewesen sind, deren er mit Hilfe der Farbe Herr zu werden bemüht war. Wie schon gesagt wurde, erinnert diese Folge der Selbstporträts an den großen

Abb. 46. Frau Geheimrat E. Simon. 1901. (Zu Seite 60.)

holländischen Meister, dessen Menschenschicksal nirgends so unmittelbar vor unser Bewußtsein tritt wie auf den jubilierenden Bildnissen der glücklichen Saskiazeit und im Gegensatz dazu erschütternd auf jenen Selbstporträts seiner Spätzeit, die ganz Weltabkehr und Resignation geworden sind. Psychologisch verwandte Momente zeigen auch die Corinthschen Schöpfungen dieser Art, allen voran das Bild bei Dr. Ulrich in Leipzig, das malerisch zweifellos eine der wertvollsten Leistungen aus diesen Jahren genannt werden darf; denn die Art, wie hier der Kopf ganz gegen das Licht gestellt ist, wie dieser Kunstgriff zum belebenden Faktor im Malerischen geworden, erscheint im Sinne impressionistischer Aufwärtsentwicklung neu und originell.

Aus dem folgenden Jahre stammen zwei Bilder, die Corinth wiederum von einer neuen Seite kennen lehren und doch an früher gekennzeichneten Punkten anknüpfen, denen der Meister auch in seiner Selbstbiographie bedeutsam genug Erwähnung getan hat. Man erinnere sich an die Königsberger Zeit, wie er mit dem Onkel Fleischer den Schlachthof zu besuchen und hier nach den Tieren zu zeichnen pflegte. Bei der Schilderung des Pariser Lebens aber verweilt Corinth auch bei dem schönen malerischen Eindruck, den die Schlächterläden der französischen Hauptstadt auf ihn gemacht haben. Solche Reminiszenzen mögen für ihn bei der Entstehung jenes ersten bedeutenden „Fleischerladens“ mitgewirkt haben, den er bei einem Besuch in Unterschäftlarn an der Isar 1897 gemalt hat (Abb. 33). Es ist ein malerisch ungemein feines, koloristisch in seinen weiß-roten Tönen stark vertieftes Bild, auf dem die Wirkung des Lichtes wiederum eine hervorragende Rolle spielt. Etwas skizzenhafter ist das „Stallinnere“ gegeben, bei dem man entfernt an Zügelsche Motive denken könnte, wenn nicht die malerische Handschrift auf einen so ganz ursprünglichen Künstler hinwiese, der hier seinem Stoffgebiet ein neues, ziemlich vereinzelt gebliebenes Thema anzugliedern bemüht ist (Abb. 35).

Abb. 47. In der Hölle. 1901. Im Besitze von Frau O. Moll. (Zu Seite 59.)

Dagegen begegnen in den beiden anderen Hauptbildern dieses Jahres, den „Hexen" und der prachtvollen „Kreuzigung" in der Kirche von Tölz, von früher her bekannte Motive, so neu auch die Themen im einzelnen sind. Das erstgenannte Werk zeigt in drastisch derber Auffassung eine genreartige, aber doch stark realistische Szene Münchener Lebens, wie etwa ein hübsches Modell für die Redoute vorbereitet wird und wie die neugierigen Gevatterinnen aus der Nachbarschaft baß erstaunt sind über die frische, vielleicht ein wenig zu üppige Schönheit der jungen Hexe, die eben ihre Toilette beendet und kommenden Freuden des Abends entgegenlacht (Abb. 34). Das Bild hat in dem Gegensatz von Hell und Dunkel und speziell in der Gruppe der alten Weiber Momente, die entfernt an Velasquez gemahnen könnten,

so gesucht auch dieser Vergleich hier anmuten mag. Hat Corinth hier dem Leben eine etwas indiskrete Szene abgelauscht, so erschüttert der tragische Ernst jener ersten großen Kreuzigungsgruppe, die später von andrer Seite der Kirche in Tölz geschenkt worden ist (Abb. 36). Hier ist nichts, was nicht von der höchsten Meisterschaft des Könnens kündet, und so grausam realistisch auch alle Gebärden dieser Schöpfung sein mögen, so überwältigend ist doch die furchtbare Klage der vier Menschen, die den verscheidenden Heiland umstehen, dessen Erscheinung wie jener Christus am Kreuz von Grünewald im Museum zu Kolmar die Züge des Duldens mit dem göttlich hohen Erlösergedanken verwebt. Prachtvoll ist die Gestalt der klagenden Magdalena, wunderbar echt der tiefe fragende Schmerz, der sich im Antlitz des Johannes spiegelt, welcher die in Ohnmacht dahinsinkende Gottesmutter stützt. Vielleicht, daß ohne die Grimassen schneidenden Gesichter der beiden Schächer das künstlerische Moment dieses Bildes noch besser zum Durchbruch käme — vielleicht daß sich erst im Gegensatz zu diesen brutal realistischen Gesellen die erschütternde Tragik, von der die Gruppe der Klagenden erfüllt ist, voll empfinden läßt. Einerlei, das Werk gehört — so wie es ist — in die vorderste Reihe

Abb. 48. Die Gattin des Künstlers. 1902. Im Besitze des Künstlers. (Zu Seite 61.)

jener Kreuzigungsgruppen, die uns von den ganz großen Meistern der Kunstgeschichte geschenkt worden sind, und es ist durchaus nicht nebensächlich, im besonderen darauf hinzuweisen, daß sich Corinth in der religiösen Inbrunst seines Gefühles hier dem deutschesten aller Maler, dem Meister des Kolmarer Altares nähert. Aber es muß auch an dieser Stelle gesagt werden, daß diese „Kreuzigung" schlechthin als das Bild seiner Münchener Zeit angesprochen werden darf, ähnlich wie die früher genannte, in Königsberg gemalte Pietà im Magdeburger Museum das Werk seiner ersten selbständigen Periode ist. Vielleicht, daß man überhaupt auch in der Folge — dem Künstler Corinth in seiner wahren Größe nie ähnlich nahe kommt wie auf jenen religiösen Schöpfungen, auf denen sich das Wesensstarke — man möchte sagen — Urgermanische seiner Art am unverfälschtesten ausgesprochen hat. Denn gegenüber dieser leidenschaftlichen Stimmungsgewalt, wie sie gerade solchen Werken eigen ist, treten alle dem Leben entnommenen Bilder doch bescheiden zurück, so überzeugend sie auch im einzelnen sein mögen. Sie kennzeichnen schlechthin die eine große, künstlerisch impulsiv gestaltende Seite seines Wesens, die nie den Ernst und die große Menschlichkeit verleugnen kann, wie die arkadisch heiteren mythologischen Bilder ihrerseits der kräftigen Lebensfreude ein Denkmal setzen. Zwischen diesen beiden Polen, die den Weltweisen und Lebenskünstler in sich begreifen, scheint das ganze Schaffen des Meisters eingeschlossen.

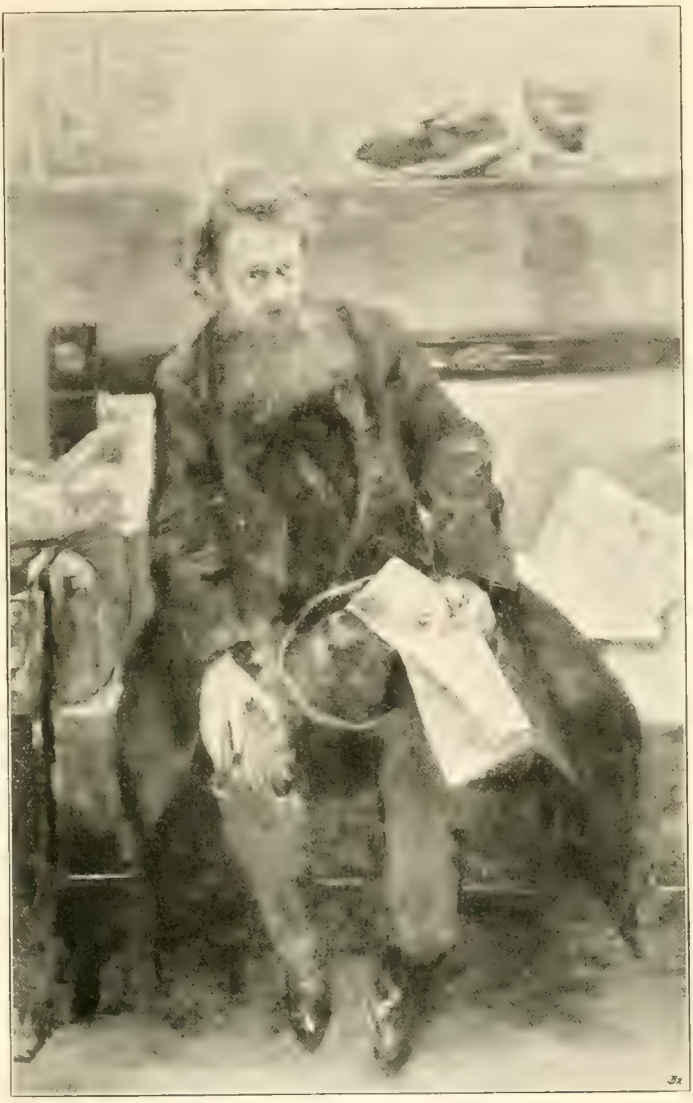

Abb. 49. Der Dichter Peter Hille. 1902.
Im Besitze der Bremer Kunsthalle. (Zu Seite 60.)

Dionysisch im besten Sinne des Wortes ist der „Bacchantenzug" vom Jahre 1898, der auf der ersten Berliner Sezessionsausstellung zum ersten Male öffentlich gezeigt wurde (Abb. 37). Gewiß denkt man vor diesem Bilde ohne weiteres an

Abb. 50. Bildnis der Gattin des Künstlers. 1902. Im Besitze des Künstlers. (Zu Seite 61.)

Rubens, aber in der Art, wie hier die weinseligen Gestalten direkt vor einem rötlich aufflammenden Abendhimmel gesehen sind, wie gerade das Licht die Körper modelliert, ist es doch ein Beweis jener vom Pleinairismus bestimmten neueren Kunstanschauung. — Nach der Tölzer Kreuzigungsgruppe hat sich Corinth übrigens bewußt für längere Zeit von den Bildern großen Formates ferngehalten, weil bei ihnen die Verkaufsmöglichkeiten zu gering waren, und sicher ist diese mit Recht geübte Enthaltsamkeit der Entwicklung seines Talentes zustatten gekommen. Aufträge waren damals im ganzen für unseren Meister noch große Seltenheiten, und seine Bilder fanden nur zu sehr billigen Preisen Käufer. Jedenfalls ist das im nämlichen Jahre gemalte Frauenbildnis unter

Abb. 51. Odysseus im Kampfe mit dem Bettler. 1903. Im Besitze des Herrn Ernst Zaeslein, Grunewald. (Zu Seite 64.)

Abb. 52. Selbstbildnis. 1903. Im Besitze der Frau O. Moll. (Zu Seite 62.)

dem Titel „Auf der Redoute“ eine Gelegenheitsmalerei, die koloristisch allerdings nicht ohne aparte Wirkungen ist (Abb. 39). Unter diesen und ähnlichen Werken der letzten Münchener Jahre möchte ich ein Bild besonders herausheben, weil es als Vorstufe zu den prächtigen Männerporträts, die Corinth späterhin in Berlin geschaffen hat, dann aber auch wegen der ihm eigenen Qualität wichtig ist und den Künstler gerade zu seinen Geschlechtsgenossen in ein ausgeprägtes psychologisches Verhältnis rückt. Es ist das Bild des Pfarrers Moser vom Jahre 1899, das sich heute in Frankfurter Privatbesitz befindet (Abb. 40). Ein männlich starkes, geistig vertieftes Porträt, das den gottesgelahrten Herrn ungemein charakteristisch erfaßt hat. Wie hier alles Gewicht auf den bedeutenden Kopf gelegt ist, demgegenüber das knapp angedeutete Milieu nur skizzenhaft umrissen erscheint, das läßt wiederum an eines jener unvergänglichen Halsschen Porträts wie das Bild des zu seiner Zeit berühmten Herrn Caspar Sibelius von Deventer (heute in der Sammlung Borden in New York) denken. Auch ist es berechtigt, gerade vor einem solchen Werke darauf hinzuweisen, wie die malerische Technik des Corinthschen Pinsels sich immer mehr auf Knappheit reduziert, wie die Breite der Pinselstriche zunimmt und wie doch auch ein sichtlich gesteigerter malerischer Geschmack die Valeurs zusammenfügt. Rein als Studie ist in diesem Sinne der prächtig modellierte Frauenakt desselben Jahres interessant, den das Museum zu Königsberg verwahrt und bei dem das Schwarz der in breiten Strichen hingemalten Haare sehr hübsch gegen den weichen Schmelz des Körpers kontrastiert (Abb. 42), während das psychologisch ungemein ansprechende

Abb. 53. Fluch auf Saul. 1902. (Zu Seite 62.)

Bildnis Liebermanns, das Corinth im gleichen Jahre gemalt hat, in der Reihe der Männerporträts immer einen hervorragenden Rang beanspruchen darf (Abb. 41). Es bedeutet im Leben unseres Meisters fast den ersten Übergang von dem Münchener Aufenthalt in die herbere, aber auch gesundere Atmosphäre der Reichshauptstadt. Denn es kündet zuerst von den Beziehungen, die Corinth mit dem kleinen Kreise jener fortschrittlich gesinnten Künstler Berlins verband, die später seine Kollegen und Mitkämpfer in der Sezession geworden sind. Ob nachher auch noch dieses oder jenes Werk in München entstand — so das Bildnis des Logenmeisters vom Jahre 1900 (Abb. 43) — in dem Augenblick, wo Corinth das Porträt Liebermanns während eines längeren Aufenthaltes in der Reichshauptstadt gemalt hat, ist innerlich auch sein Entschluß gefaßt, München dauernd den Rücken zu kehren. Wie er selbst über die etwas vermoderte Luft gedacht hat, in der sich das offizielle künstlerische Leben in der süddeutschen Residenz abspielte, wissen wir nur zu gut aus den der „Allotria" und dem Simplizissimuskreise gewidmeten Kapiteln seiner Selbstbiographie, und fast will es scheinen, als hätten wir allen Grund, jenen Augenblick zu preisen, in dem der längst erwogene Entschluß zur Tat wurde. Denn mag man die durch Paris Königsberg—München bisher umschriebenen Stufen seiner Entwicklung auch nicht gering schätzen, weil jede für sich einen Zuwachs an Kräften bedeutet, so brachte doch erst Berlin die letzte entscheidende Wendung in sein Leben, eine Wendung, die man doppelt freudig begrüßen muß, weil sie das im

Abb. 56. Tanzender Derwisch. 1904. Im Besitze der Frau von Nibelschütz. (Zu Seite 65.)

ganz augenfällig, wie von nun an nicht nur seine Produktionsfreudigkeit im großen zunimmt, sondern wie sich auch die künstlerischen Kräfte immer freier entfalten. In der Beziehung mutet die gegen Ende 1899 gemalte große „Salome" im Besitz der Frau Carl Toelle in Barmen wie ein erster Auftakt auch zu einem neuen koloristischen Stil an, nicht nur weil die Farbigkeit rhythmisch mehr gesteigert ist, als auf früheren Bildern dieser Art, sondern weil auch der Pinselstrich an Exaktheit, an einem kaum verkennbaren Schmiß gewonnen hat. Aber auf diesem Werke überrascht auf der anderen Seite nicht minder auch die Diskretion, mit der Corinth hier eines der blutrünstigsten Themata der Kunstgeschichte behandelt hat. Nichts wild Perverses schlummert in dieser Salome, sondern sähe man nicht den Kopf des Täufers — so käme man fast auf die Vermutung, Corinth habe hier eine jener morgenländisch heiteren Szenen aus „Tausendundeiner Nacht" gestaltet, als sei es ein lustiges Spiel, den Vorstellungen eines fernen Traumlandes entnommen, was sich hier vor unseren Augen enthüllt (Abb. 38).

Abb. 57. Bildnis des Malers Hans Olde. 1904.
Im Besitze des Herrn Ernst Zaeslein, Grunewald. (Zu Seite 65.)

Mehr Hauptaktrice in der Johannestragödie im wahrsten Sinne des Wortes als diese mit einem Unterton des Dekorativen inmitten einer orientalischen Szene behandelte blutdürstige Königstochter ist jene Eysoldt als Salome, die er später nach dem Leben gemalt hat (Abb. 54).

Berlin aber schenkte ihm vor allem einen Kreis innerlich verwandter Kollegen; es hat dem Hagestolzen sogar die viel jüngere sympathische Gattin in der Gestalt der begabten Malerin Charlotte Behrend zugeführt, die eine Zeitlang seine Schülerin gewesen ist. Nur in Berlin ist Corinth auch als Lehrer denkbar gewesen, weil diese alles Neue begierig suchende Stadt auch mit Sicherheit der rechte Nährboden für einen stolzen künstlerischen Nachwuchs sein mußte. Und so ist auf diesem Boden des Meisters Schaffen nicht nur selbst ungeheuer reich gewesen, sondern es hat auch in höchstem Maße fruchtbar und anregend auf die jüngere Generation gewirkt.

Sehr vieles wird im Laufe dieser Ausführungen noch hervorgehoben werden müssen, was im guten Sinne der Einfluß des oft zu Unrecht verkannten Berliner Kunstbetriebes, mehr vielleicht noch die imponierende junge Größe dieser Stadt, ihr starker Rhythmus innerlichen Lebens dem Meister vermittelt haben, und nicht minder scheint es begründet, gerade im Zusammenhang hiermit darauf hinzuweisen, daß die Lebensenergie dieser kosmopolitisch bewegten Zentrale überhaupt der deutschen Moderne den weitaus größten Wertzuwachs beschieden hat. Gerade im Geiste des in jenen Jahren anhebenden künstlerischen Kampfes, der mit der Begründung der Sezession einsetzt, erscheint das immer mächtiger sich entfaltende Schaffen Corinths doppelt erstaunlich. Es ist im letzten getragen und vorwärts getrieben von dem Rhythmus einer neuen Zeit, die den Persönlichkeitswert wieder

zu schätzen weiß und mehr denn je nach ausgesprochenen Kämpfernaturen verlangt. Schade nur, daß uns für diese mehr als zehnjährige Entwicklung nicht auch autobiographische Notizen unseres Meisters zu Gebote stehen wie für seine Jugendentwicklung; man würde dann besser noch empfinden, was diese starke Persönlichkeit an das Leben gekettet hat, was ihren Kräften den unerhörten Auftrieb gab, dem wir fortan begegnen — und was den Kämpfer im Innersten mit seiner kleinen Sezessionsgemeinde verband. Etwas von diesen nicht zu entbehrenden Aufklärungen klingt in der schon erwähnten köstlichen Biographie seines Freundes Walter Leistikow wieder, die Corinth 1910 veröffentlicht hat, deren kulturgeschichtlicher Wert daher immer wieder hervorgehoben werden muß. Aber gerade hier begegnen uns immer nur vereinzelte Momente, bei denen wohl die allgemeine Stimmung durchzittert, indes von sich selbst erzählt Corinth leider nur zu wenig.

Abb. 58. Der Teufel in Verlegenheit. 1904.
Im Besitze des Herrn H. Senger, Charlottenburg.

Übrigens erkennt man vielleicht auch nirgends die Schnellebigkeit unserer Zeit so klar wie in jenem verhältnismäßig doch sehr kurzen Kapitel Berliner Sezessionsgeschichte. Daß diese heute unbedingt ein Stück Historie ist, daß die an jener Stätte gezeigten Werke zum großen Teil bereits Besitz klassischer deutscher Kunst geworden sind, gibt nicht wenig zu denken, nicht minder auch, wie das schnelle Emporkommen gerade der Jüngsten, die zum Teil den Lehren der Führer zu spotten glauben, trotz aller äußeren Umwälzungen, gerade dieser Gemeinde noch ein schönes Stück viel verheißender Zukunft gewährt. Es mag nicht unbegründet bei dieser Gelegenheit deshalb daran erinnert werden, daß unsere Zeit im ganzen an Tempo und Energie gegenüber früheren Epochen doch ungeheuer gewonnen hat, daß diese Zeit darum auch andere Menschen und eine neue Spezies von Künstlernaturen verlangt, deren Überzeugung aus der Größe unserer Tage heraus-

Abb. 59. Gerhart Hauptmann. 1904. Im Besitze des Herrn Fritz Gurlitt, Berlin. (Zu Seite 66.)

gewachsen ist, ja daß die ganze Vielgestaltigkeit unseres Zeitalters neue Menschen braucht, die den Mut des Kämpfens von Hause aus mit sich bringen. Für diese neue Zeit erscheint gerade Corinth als ein prachtvoll-vorbildlicher Typ bei aller Bescheidenheit, die ihm sonst im Leben eigen ist. Er hat jene Stärke der Sammlung besessen, die notwendig ist, wenn man die Herrschaft über die Masse gewinnen will. Er ist unbeirrt seinen künstlerischen Zielen mit einer selten wieder erlebten Treue gegen sich selbst nachgegangen, die staunen macht, und er hat die ihm von Natur angeborene geistige Überlegenheit auch im Dienste seiner Kunst wohl zu verwerten gewußt. Das macht ihn als Menschen und Künstler so prachtvoll groß, das wird mehr noch als die Qualität seiner malerischen Arbeit seiner Persönlichkeit immerfort einen hervorragenden Platz in der Kulturgeschichte unseres Jahrhunderts sichern. Es wäre verkehrt, von ihm zu sagen, daß er — kunsthistorisch gesehen — irgendeine Entwicklungslinie fortgesetzt und zu einem Endpunkt geführt habe, wie man es bei anderen Meistern unserer Zeit mit philologischer Akribie so gerne zu beweisen sucht, sondern bei ihm ist eine große Dosis echter Menschlichkeit, die in der bahnbrechenden Kunst alter Jahrhunderte lebt, in ein neues Gefäß gefüllt worden, und aus diesem Gefäß heraus hat sich der Zauber seiner Schöpfungen enthüllt. Vielleicht, daß man diesen letzten Reiz seinen Werken nur ablauschen kann, wenn man den Menschen kennen und lieben gelernt hat, diesen prächtig feinziselierten Geist, der nur äußerlich etwas von der Ungeschlachtheit seiner halb bäuerlichen Heimat verrät, der aber um seiner herzgewinnenden Ehrlichkeit willen jeden, der das Glück hatte, ihm innerlich nahezutreten, in seinen Bann zieht. Man hat diesen Künstler Jahre hindurch verkannt und gering gewertet. Daran

Abb. 60. Bildnis des Pianisten Conrad Ansorge. 1904.
Im Besitze der Sezessionsgalerie in München.
(Zu Seite 67.)

Abb. 61. Blühender Garten. 1904. Im Besitze des Herrn Ernst Jaeslein, Grunewald. (Zu Seite 68.)

hatte er weniger Schuld als die Kulturlosigkeit der Zeit, in der er die königliche Fülle seiner Phantasie spielen ließ. Man hat seinen Humor falsch gedeutet und den zum Teil starken Realismus seiner Schöpfungen aus Empfindungen heraus verkehrt verstanden, die ganz und gar mit dem Künstlerischen nichts mehr zu tun haben. Wenn jetzt eine noch nicht zu späte Gerechtigkeit anfängt, unserer Generation den wahren Wert dieser sprudelnd reichen Künstlerpersönlichkeit klarzumachen, so freuen wir uns in dem richtigen Bewußtsein, daß allmählich wieder in unserem snobistisch viel zu weit abgeirrten Jahrzehnt eine gesunde Reaktion sich endlich auf die ganz wenigen Schaffenden besinnt, die ihre Epoche ebensosehr durch eigene und neue Gedanken wie durch jene „rochers de bronze" bereichert haben, auf denen eine neue Kultur ausschließlich bauen kann. Mag es dem Biographen heute vielleicht noch verwehrt sein, über die kommende Entwicklung hinaus vorgreifend in die Zukunft zu weisen, so dämmert in uns doch das dumpfe Gefühl auf, daß die Zahl der Meister, mit denen man eines Tages die Kunstgeschichte des zwanzigsten Jahrhunderts beginnen wird, verhältnismäßig sehr gering sein wird, daß aber unter den wenigen, die genannt werden, Lovis Corinth als Künstler und Mensch in der vordersten Reihe steht. Und wir glauben auch, daß diese nach hundert Jahren zu schreibende neue Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst niemals von den Beziehungen absehen kann, die das Schaffen Corinths mit jenen neuen weltstädtischen Ideen verbindet, die ihn nicht nur als Persönlichkeit vorwärts getrieben haben, sondern mehr noch – oft sicher unbewußt — sein künstlerisches Schaffen beeinflussen konnten.

Rein äußerlich scheint vieles von dem, was Corinth in der Folge nach seinem Weggang aus München geschaffen hat, sogar in bewußter Reaktion gegen das allzu leichtfertige Treiben der Reichshauptstadt entstanden zu sein. Gerade seine der Mythologie entlehnten Stoffe könnten einem den Gedanken nahelegen — in

Abb. 62. Der Blinde. 1904. Im Besitze des Herrn Fritz Gurlitt, Berlin. (Zu Seite 68.)

Wirklichkeit aber hat ihm jenes tosende Meer des Lebens erst die wirkliche Freiheit vermittelt und ihn stark gemacht, gewissermaßen auch die Welt der Antike mit hellem Seherauge zu durchdringen und mit diesen Bildern Gleichnisse des modernen Lebens in dichterischer Verklärung aufzuzeichnen.

Eine der ersten großen Schöpfungen der Berliner Jahre ist das Gemälde „Perseus und Andromeda", zu dessen Besitz man der Galerie des bekannten Kunstsammlers H. B. Simms in Hamburg aufrichtig gratulieren darf (Abb. 44). Das Bild ist 1901 gemalt und gibt in sich einen starken Auftakt zu späteren Werken

aus verwandtem Stoffgebiet. Und doch wird es immer für sich gewertet werden müssen, weil es eines der wenigen Gemälde ist, die wahrhaft monumental ansprechen. Wenn man durchaus kunstgeschichtliche Reminiszenzen hören will, dann kann man sagen, daß es über die Jahrhunderte hinweg unbedingt neben Pisanellos „Heiligem Georg" in St. Anastasia zu Verona steht, jenem Bilde, auf dem sich das romantische italienische Mittelalter ein unvergleichliches Denkmal gesetzt hat. Mythologie (antik oder christlich bleibt eins) hier wie dort. Die etwas kokette Erscheinung der befreiten Schönen, der in mittelalterlicher Rüstung verkleidete Don Juan der antiken Göttergeschichte, alles ist hier mit modernen Augen gesehen, modern auch mit leuchtendem Kolorismus gemalt und voll der inneren souveränen Größe eines Künstlers, der fortan im Technischen nirgends mehr zaghaft erscheint. Nur wenige kräftige Linien geben der Komposition ihr Raumgefühl; ein entzückender, taufrischer Humor hat die Szene verklärt, und so sehr der Realismus des Aktes in absolut unrubensschem Sinne unterstrichen ist, so sehr bewundert man doch gerade an diesem Bilde jene ganz und gar adlige Erscheinung der nackten Schönen. Vielleicht darf man sogar hier das Diskrete einer im Thema besonders verführerischen Szene unterstreichen, um Corinth von dem lächerlichen Vorwurf allzu starker Realistik zu befreien. Gewiß ist das Bild nicht „klassisch", so wenig wie alles, was er ähnlich auf benachbarten Gebieten geschaffen hat, aber weil es unklassisch ist, hat es den Zauber des Modernen, d. h. des von Zeit und Grenzen Unabhängigen.

Gegenüber einer solchen Arbeit spricht die bei Oskar Moll, dem Berliner Maler, befindliche „Hölle", die ebenfalls 1901 gemalt ist, wie eine überlustige, stark pointierte Burleske an (Abb. 47). Malerisch eines der besten Bilder dieser

Abb 63. Die Weiber von Weinsberg. 1892 93. Aus den „Tragikomödien". (Zu Seite 70.)

Abb. 64. Joseph vor Pharao. Aus den „Tragikomödien". 1892/93. (Zu Seite 70.)

Zeit, das wie starker Toback anmuten könnte und der überfeinerten Sensibilität unserer Tage ein übermütiges Schnippchen schlagen will; erstaunlich in dem wirren und doch sehr fein gemeisterten Durcheinander der von des „Orkus Macht" bewegten Gestalten, die gleichmäßig die Erinnerung an Hieronymus Bosch mit seinen wunderlichen Gesichten und an den Rubensschen „Höllensturz" wachwerden lassen. Aber man betrachte nur, wie auf diesem Bilde die Akte wunderbar gemeistert sind, wie nichts an irgendein Vorbild, einen schlechten Akademismus erinnert, wie das wilde Durcheinander taumelnder Gestalten mit einem wirklichen Furor beim Schaffen selbst geworden zu sein scheint, wie Licht und Schatten diesem Bilde inneres Leben geben und die Pinselstriche hier und dort unverkennbar Corinthisch sind. Was wollen aber solchen Leistungen gegenüber Arbeiten wie das sicher sehr anzuerkennende Bildnis der Frau Geheimrat Simon in Berlin (Abb. 46) und ähnliche Werke dieser Zeit bedeuten, an denen der Künstler um des leidigen Geldverdienens willen gearbeitet hat, die ihm innerlich aber niemals gelegen haben. — Daß die Kräfte Corinths gerade in jenen Jahren seiner Berliner Frühzeit gewaltig gereift sind, ist unverkennbar. Immer mehr wird er zu einem Virtuosen des Pinsels, wenn das ominöse Wort gestattet sein mag. Aber innerlich stark steht er solchen Aufträgen doch nur dann gegenüber, wenn sie ihn — wie man das beim Bildnis des Dichters Peter Hille (heute im Besitz der Bremer Kunsthalle) deutlich genug empfindet — bedeutenden Persönlichkeiten nahebringen (Abb. 49). Dieses Porträt steht in einer Linie mit dem Pfarrer Moser und dem Grafen Keyserlingk. Es schildert eine geistig überragende Persönlichkeit in einem Moment, wo sie mehr als produktives

Abb. 65. Maria Antoinette. 1892/93. Aus den „Tragikomödien". (Zu Seite 70.)

Genie denn als Mensch erscheint. Und auch hier erleben wir — wie immer in solchen Fällen — die Tatsache, daß Corinth alles in dem Antlitz solcher bedeutenden Persönlichkeiten konzentriert, daß das Milieu völlig zurücktritt vor dem bezwingenden Eindruck dieser Physiognomie.

In dem Jahre 1902, in dem Corinth dies Porträt des Peter Hille gemalt hat, begegnet zum erstenmal in seinem Schaffen jene Frau, die die Gefährtin seines Lebens, die Mutter seiner beiden prächtigen Kinder geworden ist, Charlotte Behrend, die er als Schülerin kennengelernt und die sich inzwischen zu einer Künstlerin von ausgesprochener Eigenart entwickelt hat; mehrfach ist sie in den letzten Jahren auch in der Sezession vertreten gewesen. Das erste Porträt zeigt sie als Braut des Meisters mit dem Blütenzweige in der Hand, koloristisch sehr fein abgewogen, stehend vor grauem Hintergrund mit seitwärts gewandtem Kopf, der ein kräftig markiertes Profil erkennen läßt (Abb. 48). Wenn Corinth sich auf der Signatur noch als „der Herr Lehrer" bezeichnet, so weist das humorvoll und sinnig auf jenen rein äußerlichen Zufall, der den Hagestolzen spät der Ehe zugeführt hat. Ein etwas später, aber noch im gleichen Jahre entstandenes zweites Bildnis, das in jeder Beziehung ungleich intimer und persönlicher anspricht, zeigt die junge Gattin sitzend im Lehnstuhl, vollgetroffen von dem von außen durch das Fenster hereinbrechenden Tageslicht (Abb. 50). Wie hier das Antlitz in stille Beschaulichkeit versunken ist und das Licht die Fleischpartien modelliert und wie man die Empfindung hat, daß hier das Bewußtsein jungen Glückes dem Künstler bei seiner Arbeit helfend zur Seite gestanden, das gibt gerade diesem weiblichen Porträtstück einen unvergleichlichen Reiz und hebt es turmhoch über alle ähnlichen Frauenbildnisse, die Corinth im Auftrag irgendwelcher Besteller gemalt hat.

Abb. 66. Grölender Bacchant. 1905.
Im Besitze des Herrn Carl Nicolai, Charlottenburg. (Zu Seite 72.)

Ein Denkmal dieser neuen beruhigten Stimmung, die das Schaffen des Künstlers in jenen Augenblicken häuslichen Glückes überkommt, ist auch das dritte Bild, auf dem er sich ein Jahr später mit der Gattin im Arm selbstporträtiert hat, das von fern an das üppige Doppelbildnis Rembrandts mit Saskia in Dresden erinnert (Abb. 52). Vor einem Tisch mit Früchten und Wein sitzt der Künstler, das gefüllte Glas dem Beschauer darbringend. Frohe Sinnlichkeit atmet aus diesem Werke, und auch die Farbe, das halb Visionäre des Bildes unterstreicht bewußt, aber auch mildernd, die auf Lebensbejahung und Daseinsfreude eingestellte Note der Szene, die man im Rahmen des Biographischen besonders gern willkommen heißt. Künstlernaturen wie Corinth sind in jeder Beziehung Vollblutmenschen, und es wäre völlig verkehrt, gegenüber einer solchen Schöpfung, die aus einem starken Glücksgefühl herausgewachsen ist, irgendwie Bedenken sensibler Art zu äußern. Im Gegenteil dürfen wir überzeugt sein, daß gerade diese und ähnliche Dokumente, die von der Persönlichkeit ihres Schöpfers lauter als andere Werke künden, auch von der Geschichte dankbar gewertet werden müssen. — Das hier abgebildete Gemälde unter dem Titel „Fluch auf Saul", das noch im Jahre 1902 entstand, existiert heute nur noch in einem Bruchstück. So köstlich die Erscheinung des Alten festgehalten ist, so wenig glücklich und gelöst spricht die Komposition an, und diese Erkenntnis wird auch den Meister veranlaßt haben, sein Bild später zu zerstören (Abb. 53). Dagegen zählt das unter dem Eindruck einer Aufführung von Oskar Wildes „Salome" entstandene Porträt der Frau Eysoldt unbedingt zu den stärksten Leistungen auf dem Gebiet weiblicher Porträtmalerei, die Corinth gelungen sind. Die tierisch perverse Art dieser Salome ist ausgezeichnet getroffen, der skizzenhafte Schmiß täuscht bewußt über die abstoßenden Details der Szene hinweg, aber im ganzen wird man gerade diesem Bilde das Lob psychologischen Durchdringens im Motiv nicht vorenthalten können (Abb. 54). Koloristisch ist das Stück ganz auf einen kalten grau-weißen Ton gestimmt, von dem

sich hier und dort die malerisch kräftig nuancierten Valeurs abheben. Vorgreifend mag gegenüber dieser Schöpfung weiter angedeutet sein, daß das literarische Schaffen der Zeit Corinth in der Folge mehr als einmal befruchtet hat; man denke nur an den später zu wertenden prachtvollen Florian Geyer, an das Bildnis der Frau Tilla Durieux und anderes mehr. Ja, ist nicht im Letzten die Vorstellungswelt gerade des bildenden Künstlers oft dem Theatralischen überhaupt verwandt! Von Rembrandt wissen wir, wie ganz bestimmte Szenen seiner Bilder und Radierungen den Eindrücken des Theaters seiner Zeit entsprungen sind, wie ihm der Bühneneindruck mit seinen festbestimmten Kulissendistanzen oft den Rahmen

Abb. 67. Hektor. 1905. In Wiener Privatbesitz. (Zu Seite 73)

Abb. 68. Mutter und Kind. 1905.
Im Besitze des Herrn Konrad Meyer, Königsberg. (Zu Seite 74.)

seiner Kompositionen gegeben hat, wie die visionäre Kraft seines Goldlichtes an dem durch die Bühnenbeleuchtung hervorgerufenen Widerspiel von Licht und Schatten entzündet wurde. Und auch in Corinths Schaffen wirkt eine so drastisch derbe Szene wie der hier farbig abgebildete „Kampf des Odysseus mit dem Bettler", ebenfalls vom Jahre 1903, wie die Darstellung einer vor Zuschauern gegebenen Burleske. Denn hier ist alles auf den Betrachter hin orientiert, der Ansprung des „göttlichen Dulders", der mit derber Faust seinem Gegner ins Antlitz greift, der Chorus der applaudierenden Männer und Weiber und das Geschlossene dieser Komposition überhaupt (Abb. 51). Hier begegnet der Meister uns aber auch so ursprünglich in seinem Temperament wie auf nur wenigen Schöpfungen dieser Jahre. Der Humor dieser Szene ist wirklich drollig, und wenn wir ehrlich sind, müssen wir auch gestehen, daß Corinth seinen Homer im Grunde viel besser verstanden hat, als jene oft klassisch verbildeten Philologen, die uns in unserer Jugend vor allem Derben und moralisch irgendwie Verletzenden behutsam durch Überspringen einiger Verse zu schützen suchten. So skizzenhaft übrigens das Bild — ausgenommen die Hauptgruppe — angelegt ist, so fein abgewogen ist es gerade in seinen koloristischen Werten. Dies warme Ziegelrot, das mit dem kühlen Silbergrau hier und dort kontrastiert, hebt sich aus der bräunlichen Gesamtharmonie fein heraus, so daß wir malerisch das Werk unbedenklich als eine der besten Leistungen bezeichnen dürfen. Von geradezu fabelhafter suggestiver Gewalt ist die Gruppe der Streitenden. Diese Akte sind in ihrer Bewegung meisterhaft erfaßt und bis ins letzte durchmodelliert. Hier spricht eine Könnerschaft, die immer exzeptionell bleibt und zeichnerische Schwierigkeiten überhaupt nicht mehr kennt. Dieses Bild aber steht als Mittelglied zwischen dem in München gemalten „Diogenes" und allen nachfolgenden, von der griechischen Mythologie angeregten Szenen, die nicht immer ähnlich ursprünglich gesehen, meistens aber doch von derselben frohen Lust erfüllt sind und alles klassisch Verklärte mit Bewußtsein meiden. — Wie ein Bruder jenes Bettlers auf dem Odysseusbilde mutet der in dem von reicher Produktion gekrönten Jahre 1904 entstandene „Tanzende Derwisch" an, der ganz

Abb. 69. Der Sieger. 1910. Im Besitze des Herrn Caspari, Berlin.
(Zu Seite 94.)

Abb. 70. Die Kindheit des Zeus. 1905. In Berliner Privatbesitz. (Zu Seite 73.)

als Skizze behandelt ist, aber was Meisterschaft in der Bewältigung eines vom derben Tanz bewegten Körpers anlangt, seinesgleichen sucht (Abb. 56). Als Beweis für die souveräne zeichnerische Könnerschaft unseres Künstlers verdient er darum auch an dieser Stelle hervorgehoben zu werden.

Vielleicht leitet er unbewußt zu einer größeren Komposition über, die einer ähnlichen Freude am menschlichen Akt ihre Entstehung verdankt, jener köstlichen Haremsszene aus Leipziger Privatbesitz, die ganz wie ein hohes Lied üppiger Sinnlichkeit verstanden sein will (Abb. 55). Ich glaube sogar, daß es einem Rubens (und wen packte nicht gerade vor einem solchen Werke die Erinnerung an den großen Vlamen!) kaum besser gelungen ist, das Fleisch eines Frauenkörpers in seiner stolzen Üppigkeit so sinnfällig zu machen, wie man es hier empfindet. Dabei ist gerade dieses Bild voll von einer reinen künstlerischen Schönheit, wenn man sieht, wie aus dem Licht heraus die malerischen Werte entstanden sind, wie wunderbar weich z. B. der Rückenakt modelliert ist und wie die Skala engverwandter Töne in der Erscheinung des Haremswächters ihren letzten Ausklang erfährt. Auch dieses Bild hat daher den Anspruch als eines der Hauptwerke im Rahmen des Corinthschen Schaffens gewertet zu werden.

Das überaus fruchtbare Jahr 1904 erhält eine besondere Bedeutung auch durch die imponierende Zahl zeitgenössischer männlicher Porträts, die mittelbar die engen Zusammenhänge unseres Meisters mit dem übrigen geistig-künstlerischen Leben seiner Epoche dartun. Allen voran ist hier das einfach erfaßte, aber von hoher geistiger Kraft und starker Charakteristik erfüllte Bildnis des Malerkollegen Hans Olde zu nennen, dem Corinth von der Löfftzschule her befreundet gewesen ist (Abb. 57). Daneben fesselt das auf den ersten Blick

vielleicht ein wenig fremdartig ansprechende Bildnis des Dichters Gerhart Hauptmann, der — wie wir sehen werden — mittelbar durch sein Schaffen in die künstlerische Entwicklung Corinths mehr als einmal eingegriffen hat. Dieses Hauptmann-Porträt versucht mit aller Energie das geistig Bedeutsame des interessanten Kopfes auszudrücken, und man darf sagen, daß in diesem Antlitz wirklich ein Widerschein jener Stunden aufzuleuchten scheint, die uns die „Versunkene Glocke", den „Florian Geyer" und so vieles andere geschenkt haben (Abb. 59). Vielleicht, daß das Bezwingende in diesem Kopfe noch besser zum Ausdruck gekommen wäre, wenn das Interieur nicht die Gedanken ablenkte, wenn es nicht anders wie das Olde-Bildnis angelegt wäre. Sammelt man aber seine Aufmerksamkeit einzig

Abb. 71. Unter dem Kronleuchter. 1905. Im Besitze des Herrn Eduard Krüger, Berlin. (Zu Seite 74.)

Abb. 72. Kreuzabnahme. 1906. Im Besitze des Museums zu Leipzig. (Zu Seite 74.)

und allein auf die Dichterphysiognomie, dann muß man gestehen, daß dieser Eindruck einer der stärksten ist, den man je von einem Porträt unserer Zeit empfangen hat. Als malerische Leistung erscheint das ebenfalls in diesem Jahre gemalte Bildnis des Pianisten Conrad Ansorge (heute im Besitze der Sezessionsgalerie in München) ungleich bedeutender (Abb. 60). Aber auch dieses Porträtstück kann die Höhe einer der geistigen Größe des Dargestellten gleichwertigen Potenz im Künstlerischen nicht verleugnen. Wie hier der Pianist ganz zufällig in seinem Garten sitzt — der für sich betrachtet ein köstliches Landschaftsbild bietet — wie aber trotzdem das durchfurchte Antlitz, hinter dem eine echte Leidenschaft zu schlummern scheint, das Auge des Betrachters immer wieder in seinen Bann zieht, das zeugt von einer selbstverständlichen Größe des Einfühlens in das Wesensstarke des Dargestellten, die staunen macht, die mehr noch die Diskretion in der Bewältigung einer so schwierigen Aufgabe, wie sie nur der höchsten Könnerschaft zu lösen vergönnt ist, bewundern läßt. Man darf sagen, daß Corinth auch in späteren Jahren über diese Summe künstlerischer Intuition bei Porträtaufgaben nicht hinausgekommen ist, vielleicht weil ihm fast nie wieder ähnliche Menschen begegnet sind, die ihn um ihrer Bedeutung willen innerlich in gleichem Maße erregt haben; es sei denn, daß man ihn selbst mit seinen Selbstbildnissen in eine Parallele dazu stellen will.

Abb. 73. Venus und Mars. 1906. (Zu Seite 76.)

Aus dem fruchtbaren Jahre 1904 stammt noch die prächtige Szene unter dem Titel „Frauenräuber", die ähnlich monumental empfunden ist wie das früher genannte Gemälde „Perseus und Andromeda", das als eines der ersten vorbildlichen Werke auf Berliner Boden gewertet wurde. Beide Bilder stehen in Thema und Behandlung wie zwei Geschwister nebeneinander, und was jenem zuerst erwähnten Werke im besonderen nachgerühmt werden konnte, trifft unbedingt auch auf die zuletztgenannte Schöpfung zu. Einer so souverän und im Detail meisterhaft durchgearbeiteten Szene gegenüber muß das der „Blinde" genannte Bild, das an Lear gemahnt, vielleicht auch einen jüdischen Propheten verewigen möchte, bescheiden zurücktreten (Abb. 62). Wie die Inschrift lehrt, hat es Corinth „unter Qualen" gemalt und Neugierigen will ich auch den Sinn dieses „in tormentis pinxit" nicht vorenthalten; denn der Meister hatte sich in einem Sitzbad fürchterlich verbrüht und konnte für Wochen wirklich nur unter den größten körperlichen Schmerzen schaffen. Dagegen ist der „Blühende Garten" vom gleichen Jahre auch in diesem Zusammenhang nicht zu übersehen, weil er wieder einmal ein Beispiel reiner Landschaftsmalerei ist, der Corinth sonst eigentlich nicht mit Vorliebe nachgegangen zu sein scheint (Abb. 61). Erst die letzten Jahre seines Schaffens haben ihn mehr als früher auf die reine Landschaft hingewiesen, obwohl er von jeher auch solche Aufgaben — man erinnere sich des Motives aus Bernried — durchaus als Meister gelöst hat.

Im ganzen aber haben die hier behandelten Beispiele seiner Kunst unzweifelhaft dargetan, daß Corinth auf dem Boden der Reichshauptstadt einen Auftrieb

Abb. 74. Im Fleischerladen. 1906. In rheinischem Privatbesitz. (Zu Seite 76.)

seiner künstlerischen Kräfte erlebt hat, der nicht zu verkennen ist. Nicht nur weil die glückliche Wendung seines äußeren Lebens ihr Teil dazu beigetragen hat, ihm wirkliche Schaffensfreudigkeit zu geben, sondern weil das hastende Gebrause einer Weltstadt ihn innerlich mehr als einmal ergreifen mußte. Wir sehen ihn geradezu als einen Repräsentanten dieser neuzeitlichen Kultur, und die Geschichte der Sezession beweist, daß er nicht minder auch einer ihrer besten Vorkämpfer gewesen ist. Künstlerisch greift sein Schaffen immer weiter aus. Während er der Malerei seine Hauptarbeit widmet, werden seine radierten Blätter, seine Zeichnungen und Lithographien zu Zeugnissen besonderer Art, die vereinzelt sogar noch vernehmlicher von seiner hohen Menschlichkeit künden. Diesem Teil seiner Tätigkeit wird der Biograph zwar späterhin noch in besonderer Weise gerecht werden müssen, aber trotzdem mögen an dieser Stelle schon jene frühen Arbeiten gewertet werden, die leider nur noch in zwei Exemplaren vorhanden sind, in Wien und Hamburg, und dennoch aber den kleinen Zyklus von „Tragikomödien", der im Jahre 1894 begonnen wurde, unter Kennern sehr berühmt gemacht haben.

Denn in der Tat sind diese Blätter das Seltsamste, was je einer künstlerischen Phantasie entsprungen ist, eine Mischung von rückschauender Historienschilderung und einer ganz modernen sarkastischen weltverachtenden Philosophie, die erhaben und derb zugleich, burlesk und pathetisch in einem Atem ist; Zeugnisse von einer unverwüstlichen und weitausgreifenden künstlerischen Phantasie, der sich — so oft sie nur will — auch Episoden der Geschichte plastisch darstellen, das sind gerade diese Blätter. In diese kleine Folge spukt alles hinein: Heidentum und Christentum, Vorgeschichtliches und historisch Überliefertes; den Ausschlag aber gibt für die Beurteilung einzig und allein der Grad von Können, der unserem Graphiker eigen ist. Ich habe bei einem flüchtigen Besuch der Wiener Albertina das eine vollstän-

dige Exemplar dieser Tragikomödien eingesehen und einige lose Notizen aufgezeichnet, die ihren Inhalt näher umschreiben: Auf dem Titelblatt sieht man eine Frauenbüste, darüber einen Schweinskopf, eine Arbeit, die, wenn sie nicht von Corinth wäre, nur Felicien Rops zum Urheber haben könnte. Das erste Blatt der Folge zeigt das Auge Gottes, eine auf einem Faun reitende Frau und daneben einen fetten Kerl. In der Mitte hält ein riesiger Arm ein Herz auf der Wage. Was Corinth hier verspotten wollte, bedarf kaum einer Erklärung. Auf dem zweiten Blatt sieht man den Auszug der Weiber von Weinsberg, mit der mittelalterlichen Stadtsilhouette im Hintergrunde (Abb. 63). Eine berückend stilechte Schilderung der Zeit von köstlichster Komik. Wie die hageren Männer ihren Ehehälften auf dem Rücken sitzen, wie die Soldaten staunend dem Auszug dieser viel zu mutigen Weiber zuschauen, das ist von einer so berückenden Drastik, daß man kaum noch den Sinn dieser Sage anzudeuten braucht. Das dritte Blatt schildert mit einem fast allzu stark betonten Realismus den Gang der Königin Marie Antoinette zum Schafott unter Trommelgewirbel und dem Gekreisch der Marktweiber. Das letzte königlicher Hoheit ist hier von der dem Tode Geweihten weggenommen, das Ganze eine fast zu grausame Persiflage auf das Dichterwort vom „Los des Schönen auf der Erde" (Abb. 65). Auf einem weiteren Blatt versucht mit spöttisch-überlegenem Geist der Künstler seinen Übermut an der Legende von der Versuchung des heiligen Antonius zu kühlen. Hier sieht man ein Weib auf den Schultern eines Faunes reiten als Symbol für den Kampf christlicher Moral gegen die Sinnenlust des Fleisches, während das nächste Blatt in den Personen von Alexander dem Großen und Diogenes die Paradoxe des ruhmseligen Tatendranges und einer Alltagsweisheit verkörpert. Köstlich ist auch die auf dem sechsten Blatt festgehaltene Parodie, wie Joseph dem Pharao seine Träume deutet, diese Mischung jüdischer Geschwätzigkeit und eines archaistisch, fast stilecht gesehenen altägyptischen Milieus (Abb. 64), dem das Schlußblatt einer chaotischen Walpurgisnacht mit ungeheuerer Turbulenz gegenübersteht.

Abb. 75. Figurine zu Minna von Barnhelm. 1903.
(Zu Seite 76.)

Alles in allem begegnet uns gerade auf diesem, leider fast völlig unbekannt gebliebenen Zyklus von Radierungen die Überlegenheit einer Weltanschauung im Verein mit dem sprudelnden Reichtum einer echten Künstlerphantasie, die an keinerlei Grenzen mehr gebunden zu sein scheint, und vielleicht hat sich auch

Abb. 76. Fächer mit der Darstellung der tanzenden Salome. 1906. Im Besitze von Frau Mauthner, Berlin. (Zu Seite 77.)

Abb. 77. Selbstbildnis. 1907. Im Besitze der Kunsthalle zu Mannheim.
(Zu Seite 77.)

die Ursprünglichkeit dieses Temperamentes nirgends ein ähnlich überzeugendes Denkmal gesetzt. In der Erfindung aber sind diese Blätter durchaus original, und man mag mit Recht bedauern, daß sie im späteren Schaffen keine Fortsetzung mehr erlebt haben, so oft Corinth auch zur Radiernadel gegriffen hat. Der begonnene Zyklus vom Paradies ist vielleicht von einer ähnlich drastischen Wirkung, indes ist er bisher nicht über die Anfänge hinausgediehen, und andere Radierungen führen doch nirgends ähnlich tief in die Vorstellungswelt des Meisters hinein, wie man es gerade bei den „Tragikomödien" erlebt.

Nach dieser im Hinblick auf das malerische Schaffen notwendigen kurzen Abschweifung soll das nun anhebende Kapitel ausschließlich der künstlerischen Produktion des Jahres 1905 gewidmet sein.

Ein weiteres Selbstbildnis des Meisters, auf dem er sich als „grölender Bacchant" karikiert hat, mag den Auftakt geben. Es ist für sich wiederum ein Beweis von jener dionysischen Lebenslust, die in Augenblicken das Schaffen Corinths verklärt hat und für die wir ohne Mühe in den Werken alter Meister Gleichnisse finden. Man denkt vor diesem Bilde an Brouwer, an den Simson, der an seinen Ketten rüttelt, so wie ihn Jan Steen geschildert hat, und an vieles andere, was mit Worten einfach nicht zu erschöpfen ist. Mag das Gemälde auch für sich einer noch so übermütigen Laune des Augenblicks entsprungen sein, malerisch ist es eine Leistung von unvergleichlich hohem Range. Wie hier die derbe Grimasse mit wenigen kräftigen Pinselstrichen festgehalten, wie alles nur skizzenhaft und doch von einer ursprünglichen Wucht des künstlerischen Temperamentes umrissen ist, das gibt dieser kleinen Probe malerischen Könnens seinen einzig dastehenden Wert (Abb. 66). In der Technik nähert sich gerade dieses Bild schon ganz den Spätwerken eines Hals. Denn jeder Pinselstrich ist mit dem Spachtel hingemeißelt. Wie das Weinlaub im Haar nur mit zwei, drei vom Lichte gehöhten Farbflecken angedeutet ist, so sind auch die Furchen des Antlitzes impressionistisch

Abb. 78. Das Urteil des Paris. 1907. Im Besitze der Sammlung Rothermundt, Dresden. (Zu Seite 77.)

und lebensprühend dieser Physiognomie eingezeichnet worden. — Technisch steht dem Bilde das prächtige Porträt eines Hundes nahe, das Corinth für einen Wiener Bekannten gemalt hat und das nicht minder dartut, wie er einer echten Rasse gegenüber, einerlei ob Mensch oder Tier, immer sich als Meister bewährt (Abb. 67). Trübner hat ähnlich einmal eine Dogge gemalt, aber an Verve ist er doch mit seinem Hunde hinter dieser Corinthschen Bestie zurückgeblieben. Derartige Schöpfungen wollen im Sinne dieser biographischen Darstellung weniger neue Belege für das längst begründete Können unseres Künstlers, als vielmehr Beispiele seiner umfassenden malerischen Begabung vermitteln, während andere Werke aus dieser Zeit sicher unmittelbarer den Blick zur Werkstatt des Künstlers hinlenken und seiner Sinnesart einen weitaus besseren Ausdruck gewähren. Als ein solches Bild sei an dieser Stelle die „Kindheit des Zeus" notiert, die dem „Kampf des Odysseus" sehr nahe steht und doch im Sinne der Komposition von jenem wiederum stark verschieden ist (Abb. 70). Nicht nur, weil eine größere Freiheit der Bewegung diese durchweg gleichmäßig behandelten Gestalten beherrscht, sondern weil auch die Landschaft hier bei der Komposition wesentlich mitspricht und das Burlesk-Dionysische kräftig unterstreicht. Das ist ein echtes Stück mythologischen Lebens, so wie es die Kunstanschauung eines reinen Naturvolkes erfunden und gestaltet hat, und es ist wichtig, auch an dieser Stelle wiederum zu betonen, daß der kräftige Realismus solcher und ähnlicher Szenen besser jene ursprüngliche Note trifft als alles, was die Kunst vor solchen Motiven mit dem Kulturgehalt unserer Zeit und einem fein abgewogenen, aber doch wohl meist unechten Sentiment erfüllt hat. Vielleicht erkennt man den Menschen Corinth

Abb. 79. Hände mit Blumen. 1907. Im Besitze des Direktors Stern, Berlin. (Zu Seite 80.)

nirgends besser als auf derartigen Schöpfungen, wo seiner Phantasie keine Grenzen gezogen sind, aber seiner ursprünglichen und stammesechten Art die schönsten Möglichkeiten zum künstlerischen Ausleben dargeboten werden. Im übrigen braucht man an die malerischen Vorzüge, an die zeichnerische Pracht eines solchen Bildes kaum noch besonders zu erinnern, weil der artistische Reiz mit völliger Selbstverständlichkeit vor unser Bewußtsein tritt.

Aus dem gleichen Jahre stammen noch die hier abgebildeten Gemälde „Unter dem Kronleuchter" (im Besitze des Herrn Eduard Krüger in Berlin), das in einem köstlichen Farbenmosaik das Flackernde des Kronleuchters, den Glanz von Gläsern und Tellern eingefangen und im ganzen eine Interieurstimmung von äußerst intimem Reiz festgehalten hat (Abb. 71). Ferner muß in diesem Zusammenhang das gleichfalls 1905 unter dem Titel „Mutter und Kind" gemalte Bild genannt werden, das wiederum ein kleines Stück persönlicher Lebensbeichte bedeutet, da die Dargestellte die Gattin des Meisters und der nackte kleine Kerl auf ihrem Schoße der Erstgeborene des Künstlers, sein Sohn Thomas ist (Abb. 68). Das Gemälde befindet sich heute im Besitze des Konsuls Meyer in Königsberg.

Unter den zahlreichen Werken des folgenden Jahres steht die heute im Leipziger Museum befindliche „Kreuzabnahme" obenan, die manchem ein wenig zu brutal erschienen ist und die doch ihren künstlerischen Gehalt auch unabhängig vom Motiv nicht verleugnen kann (Abb. 72). Ja, man kann sagen, wenn der Satz, daß die reine Kunst überhaupt mit dem Motiv nichts zu schaffen habe, vor einem einzigen Bilde zu erhärten wäre, man hier die Probe aufs Exempel machen könnte. Denn hier ist alles groß gesehen, die malerische Komposition, die in der Mitte durch den Kreuzesstamm ihre Achse erhält, die Art, wie die Gruppe vor den Abendhimmel gestellt ist, wodurch dem Licht wiederum die Rolle des eigentlichen Lebensfaktors zuerteilt wurde, das Gedankenvolle auf den einzelnen Gesichtern der Menschen und die Verschiedenartigkeit ihrer Temperamente, der

Abb. 80. Martyrium. 1907. Im Besitze des Künstlers. (Zu Seite 78.)

Gegensatz zwischen dem von hinten gesehenen, derb und teilnahmlos dreinschauenden Kriegsknecht und der schmerzerfüllten Frauengruppe der rechten Hälfte. Nichts ist auf diesem Bilde künstlich forciert, das Großartigste an malerisch zeichnerischem Können bedeutet aber doch der vom Kreuze herabgeholte Heiland, dessen müdes Dahinsinken ganz meisterhaft gesehen ist. Das Leipziger Museum darf sich zu diesem von einem Kunstfreunde gestifteten Werke aufrichtig beglückwünschen. Ich wüßte aus dem reichen Besitzstand gerade dieser modernen Galerie nichts, was sich an reiner künstlerischer Qualität mit diesem Werke unseres Meisters messen

Abb. 81. Eisbahn. 1907. Im Besitze der Galerie Arnold, Dresden. (Zu Seite 80.)

könnte. Wessen schwache Nerven das Motiv oder die Art seiner Behandlung unangenehm empfinden, dem muß gesagt werden, daß er in den tiefen religiösen Ernst der hier wiedergegebenen, von hoher Menschlichkeit zeugenden Stimmung nicht einmal oberflächlich eingedrungen ist. Auf Leute solchen Schlages, die Kunst mit Gefälligkeit, Lieblichkeit oder sonst was für empfindsamen Momenten verwechseln, wird auch der ebenfalls 1906 gemalte „Schlächterladen" (in rheinischem Privatbesitz) keinen allzu starken Eindruck machen (Abb. 74). Und doch verkörpert gerade dieses Bild ein Stück vorzüglichster Malerei, an das man sehr leicht eine Vorlesung über den Wert des Malerischen an sich anknüpfen könnte. Hier hat die Farbe dem toten Gegenstand Leben entlockt und im Verein mit dem Licht Körperliches fast suggestiv vergeistigt. Freilich fällt eine solche Arbeit mehr unter die Stillebenmalerei schlechthin, die in Corinths Werk wiederum ein besonderes Kapitel ausmacht, von dem später noch gesprochen werden soll, da er sich auf diesem Gebiet vornehmlich erst in den letzten Jahren betätigt hat.

Leider ist die hier abgebildete, nicht ohne einen Stich ins Burleske gegebene Komposition „Venus und Mars" in diesem ursprünglichen Zustand nicht mehr erhalten, da der fettleibige, vielleicht doch gar zu unhellenisch wiedergegebene Kriegsgott später der Zerstörungswut des Künstlers zum Opfer gefallen ist (Abb. 73). Irre ich nicht, so ist auch die Waffe, die der komisch dräuende „Hauptmann der Bürgermiliz" in seiner Linken hält, mehr der Kinnlade eines Esels als einem klassischen Kriegsgerät ähnlich und man versteht ohne weiteres, daß ein humorloses Publikum an dieser seltsamen Gegenüberstellung, die diesmal ganz weit von Rubens entfernt ist, kein besonderes Gefallen finden konnte. — Dagegen ist der hier abgebildete Fächer, den Corinth für Frau Mauthner in Berlin gemalt hat, als Beweis für das gelegentlich von ihm versuchte Übergreifen auf rein dekorativ kunstgewerbliche Gebiete (dem auch seine seltenen Theaterentwürfe für Reinhardt beizurechnen sind [Abb. 75]) gewiß nicht ohne Interesse, obwohl gerade die hier

Abb. 82. Die Blendung Simsons. 1907. In Königsberger Privatbesitz. (Zu Seite 79.)

gegebene Darstellung der tanzenden Salome in ihrer starken Anlehnung an archaistische Vorbilder viel unpersönlicher anspricht als alle zuletzt behandelten Arbeiten (Abb. 76). Auf einem Selbstporträt des nächstfolgenden Jahres (1907) erscheint Corinth mit entblößtem Oberkörper, das Glas Wasser in der Hand, auf dem Haupte ein lang herunterhängendes Tuch gewissermaßen als „ouvrier par excellence". Und doch webt gerade in diesem Antlitz ein nachdenklicher Ernst, eine verhaltene Energie, die der etwas derben Physiognomie eine Art höherer Vergeistigung verleiht (Abb. 77). Ist es vielleicht auch nicht das sympathischste unter seinen zahlreichen Selbstbildnissen, so sicherlich doch eines des besten, was malerische Verve und starke Charakteristik anlangt. Technisch spielt auf diesem Bilde der Spachtel eine Hauptrolle, der noch stärker auf einem anderen Werke des gleichen Jahres, dem in der Dresdner Sammlung Rothermundt befindlichen „Urteil des Paris" in die Erscheinung tritt (Abb. 78). Setzt das Bild im Thema die Reihe der schon bekannten, der homerischen Götterwelt entnommenen Szenen fort, so steht

es eben in der technischen Behandlung sehr im Gegensatz zu allen früher erwähnten Werken dieser Art; denn es ist kräftiger in der Betonung der farbigen Valeurs und dabei im ganzen doch auf eine unverkennbare dekorative Note gestimmt, so daß man fast den Eindruck bekommt, als spiele sich diese entzückend naive Szene hinter einem ganz feinen, kaum fühlbaren Nebelschleier ab. Dadurch wird die Illusion bedeutend erhöht, und das Wirklichkeitsmoment zugunsten einer gewollten Verklärung merklich zurückgedrängt. Das Bild atmet in jeder Beziehung eine fast arkadische Heiterkeit. Die Freiheit der Komposition, die durch den schönen Akt der Liebesgöttin in sich zusammengehalten wird, berührt ebenso wohltuend wie das Gegenüber der beteiligten Gruppen, links der Göttinnen, rechts des Paris mit seinen Schafen und des im Hintergrunde harrenden und doch der Szene nicht sehr diskret beiwohnenden olympischen Sendboten. Besonders fein ist auch der Ausblick auf das Meer empfunden, das hinter der göttlichen Venus sichtbar wird wie ein feiner Hinweis auf die Geburt der Anadyomene. In sich aber ist die Gruppe durch die Handlung zu einer köstlichen Konzentration gekommen. Wie die beiden Göttinnen neiderfüllt der nackten Aphrodite zuschauen, wie Paris halb noch zögernd den Apfel wägt und doch bereits durch das Versprechen der Verführerin gelockt wird, das ist alles sehr fein und zart, aber auch mit einer meisterhaften Überlegenheit angedeutet.

Abb. 83. Bildnis des Schriftstellers Kerr. 1907.
Im Besitze des Künstlers. (Zu Seite 80.)

Dieser heiteren dionysischen Welt stehen zwei andere Schöpfungen aus dem gleichen Jahre mit einem fast zu brutalen Realismus gegenüber. Das groteske „Martyrium“

Abb. 84. Tilla Durieux als spanische Tänzerin. 1908. (Zu Seite 81.)

genannte Werk aus dem Besitze des Künstlers will nicht als Kreuzigung im Sinne der Bibel verstanden sein. Hier mag Corinth in erster Linie die Anatomie dieses von einem Kreuzesstamm hängenden Körpers zur Darstellung gereizt haben, die ja in der Tat auch mit einer unvergleichlichen Könnerschaft ergründet worden ist (Abb. 80). Der Meister hat dem Schreiber dieser Zeilen erzählt, wie er sich zu dem Zweck einen Athleten bestellt hatte, der im Atelier immer für einige Minuten — solange er es überhaupt ertragen konnte — an einem Pfosten in die Höhe gezogen wurde und wie er seine Helfer bei dem etwas grausigen Handwerk gleich mit auf dem Bild verewigt habe. So ist diese etwas blutrünstige Szene entstanden, die letzten Endes doch nur dartut, wie reiner künstlerischer Wissensdurst der Antrieb zu dieser Schöpfung gewesen ist. — Auf einen verwandten Ton ist die ebenfalls im Jahre 1907 entstandene „Blendung Simsons" (heute in Königsberger Privatbesitz) gestimmt, die Corinth selbst einmal als sein bestes Werk bezeichnet hat (Abb. 82). Und diese hohe Wertung kann kaum überraschen. Mag man unwillkürlich vielleicht auch vor diesem Bilde an Rembrandts Gemälde im Frankfurter Städelschen Institut erinnert werden, weil hier wie dort das Hinstürzen eines athletischen Menschen das Leitmotiv der bildlichen Verkörperung ist, so unterscheidet sich doch Corinths Darstellung in jeder Beziehung von dem älteren Vorbilde. Dort ist alles auf den Effekt des silbrig-bläulichen Lichtes hingearbeitet, der der Komposition entfernt etwas von Theaterpathos gibt; hier dagegen handelt es sich fast ausschließlich um die Anatomie des Künstlerischen, d. h. um die

Abb. 85. Studie. Im Besitze von J. Caspers Kunstsalon, Berlin.

Bewältigung dieses vor Wut aufbrüllenden Riesen. Wie der Körper diagonal im Raum steht, wie der Kerl rechts sich mit der Masse seines Gewichtes auf den überwundenen Feind geworfen, wie Simson mit der Linken den Kriegsknecht am Halse würgt, selbst wie Delila im Hintergrund, über die Bettlehne gebeugt, ihrem verräterischen Triumph beiwohnt, das ist von einer die ganze Szene erfüllenden dramatischen Leidenschaft, die auch in einem so reichen Lebenswerk einzig ist. Und fast möchte man sagen, daß die malerische Technik auch von der Vehemenz der Handlung durchdrungen sei, so hat der Spachtel besonders im unteren Teile mit breit hingemauerten Farbflecken gearbeitet. Aber vor diesem hervorragenden Meisterstück wird einem der eigentlich für jedes große künstlerische Schaffen Geltung habende Satz wieder zum Bewußtsein gebracht, daß nämlich immer nur in wenigen Arbeiten dem Genius der große Wurf gelingt, daß oftmals zehn auch zwanzig Bilder mittleren Ranges (wobei man diesen Ausdruck im Sinne der an sich hohen Qualität des Corinthschen Schaffens nicht mißverstehen darf!) notwendig sind, um die Kräfte eines Künstlers ganz für eine Hauptschöpfung seines Lebens reif werden zu lassen. Denn so hoch auch an sich gerade die malerische Produktion des Jahres 1907 im Schaffen unseres Meisters steht, so wenig reichen doch andere Arbeiten dieser Zeit an die „Blendung Simsons“ heran. Das gilt bei aller augenfälligen malerischen Schönheit, die hier helle sonnengehöhte Töne sucht, ebenso von den „Händen mit Blumen“, einem delikaten, fast stillebenhaft anmutenden Bildnis der Gattin (Abb. 79), wie von dem im ersten Augenblick fast wie Karikatur wirkenden Porträt des Schriftstellers Alfred Kerr (Abb. 83). Aber gerade an diesem Gemälde stellen wir die schon oft betonte souveräne Art fest, mit der Corinth einem geistig verwandten männlichen Modell gegenübersteht. In diesem Antlitz ist alles Intuition und Esprit. In den Augen spiegelt sich ein starkes seelisches Erleben wider. — Als eine der seltenen Proben für die Landschaftsmalerei des Künstlers sei an dieser Stelle endlich noch die ganz flott und impressionistisch hingesetzte „Eisbahn“ erwähnt. Das Motiv zu diesem Bilde lieferte das winterliche Treiben auf dem Neuen See im Tiergarten zu Berlin (Abb. 81).

Abb. 86. Blick auf die Elbe bei Altona. Im Besitze der Kunsthalle zu Hamburg. (Zu Seite 96.)

Abb. 87. Paul Baum. 1908. Im Besitze der Galerie Arnold, Dresden. (Zu Seite 86.)

Nach dieser kleinen Auswahl von Werken aus der reichen Ernte des Jahres 1907 kann man vielleicht sagen, Corinth habe damals die Höhe seines Schaffens erklommen. Denn in dieser Fülle der Gesichte lebt eine Farbenfreudigkeit auf, die alles bisherige in Schatten stellt. Wir sehen den Meister ferner (so auf der „Blendung Simsons") auch im Vollbesitz aller Mittel, die ihm die Herrschaft über die Form sichern, wir sehen ihn in seiner Arbeit bis an die Grenzen höchsten monumentalen Wollens vorwärts getrieben, und doch bleibt auch in der Folge noch unendlich viel, was mindestens auf der gleichen Höhe steht, im einzelnen sogar sein Schaffen menschlich noch mehr vertieft. Aber im Vergleich zu dem übrigen deutschen künstlerischen Mühen dieser Jahre erscheint die Persönlichkeit unseres Meisters fast isoliert. Während der Impressionismus sonst in Deutschland beinahe schon zu einer Art Rezeptmalerei geworden ist, bricht er aus Corinths Seele mächtig und impulsiv hervor, und kein Bild entsteht von ihm, das man nicht unter Hunderten des übrigen zeitgenössischen Schaffens an der Handschrift des Meisters sofort erkennen würde. Dem Blick des Betrachters aber öffnen sich auf diesen Werken alle Tiefen einer von starker Leidenschaft gehöhten Gedankenwelt; überall empfindet man das nachhaltige innere Erlebnis, das in der Farbe nach Ausdruck ringt, und dieses Moment charakterisiert auch alle Schöpfungen der nachfolgenden Jahre.

Wie die Eysoldt als Salome, so erinnert das 1908 gemalte Porträt der Frau Tilla Durieux als spanische Tänzerin wiederum an bühnenmäßige Eindrücke (Abb. 84), wie sie sich stärker noch in jenem unvergleichlichen Bildnis Rudolf Rittners als Florian Geyer zu einem Ewigkeitssymbol verdichtet haben (Abb. 1). Vielleicht daß dieses heute in der Galerie Toelle befindliche Werk überhaupt den

Abb. 88. Deutsche Eiche. 1908. Im Besitze des Herrn Paul Cassirer, Berlin. (Zu Seite 86.)

nie wieder erreichten Höhepunkt moderner Porträtmalerei bezeichnet, vielleicht daß der Eindruck nur auf uns, die wir im Banne der Hauptmannschen Dichtergröße stehen, so unaussprechlich bezwingend wirkt. Aber das eine muß solchen Erwägungen gegenüber doch betont werden, daß diese Schöpfung in nichts mehr an der bloßen theatergemäßen Reminiszenz klebt. Mag es Rudolf Rittner, der unerreichte Verkörperer der Hauptmannschen Gestalt sein oder sonstwer, vor dem Ahnen dieses mutigen und doch halb verzweifelten Draufgängertums, das uns, einerlei in welches Gewand es auch gekleidet sein mag, fabelhaft echt, ja symbolisch anspricht, tritt der Gedanke an den Darsteller und die Darstellungskunst von selbst zurück. Auf diesem Bilde ist das ganze Mittelalter, die Tragödie des Rittertums im besonderen Fleisch und Blut geworden. Hier hat ein Gedanke Form gewonnen, der ähnlich bezwingend nur in Verrocchios Colleoni lebt, diesem höchsten Denkmal mittelalterlichen Kondottierentums. Wer nach hundert Jahren dies Bild sehen wird, muß erstaunt sein über die gottbegnadete Kraft eines Menschen, der im zwanzigsten Jahrhundert noch so echte Töne für den damals die Weltgeschichte bestimmenden Gedanken längst verklungener Zeiten gefunden hat. Aber vielleicht sind es überhaupt nicht historische Dinge, die hier Gestalt geworden sind; vielleicht wird auch die nachfolgende Epoche immer das in diesem Meisterwerk empfinden, was seine Erscheinung gar nicht mehr an Zeitgrenzen kettet, das allgemein Menschliche, das überall mit dem Tragischen verschwistert ist, den Kampf des Mannes schlechthin gegen die dräuenden Gefahren der Welt, das Schicksal eines jeden von uns, das uns mit jedem neuen Tag dem Streit entgegenführt, auch wenn wir nicht das blanke Schwert in der Rechten und die zerfetzte Fahne

Abb. 91. Totenklage. 1908. In Königsberger Privatbesitz. (Zu Seite 84.)

Als Komposition großen Stiles, als eine von Rubensschem Geist erfüllte Szene, die im letzten trotzdem des älteren Vorbildes spottet, mag hier die große Darstellung der „Versuchung des heiligen Antonius" vom gleichen Jahre angeschlossen sein (Abb. 89). Das Bild wirkt wie eine Orgie der Sinnlichkeit und ist zugleich eines der am meisten dekorativ empfundenen Werke dieser Epoche. Ganz wundervoll ist dem Gewirr der linken Bildfläche mit ihren lebensvollen Frauenakten die fast von klassischer Konzentration erfüllte rechte Hälfte gegenübergestellt. Orientalisches mischt sich hier mit jener derb zugreifenden Sinnenlust, die im Körper des Büßers alle Pulse in Bewegung bringt, die dem fast schreckerfüllten Ahnen seines Unterliegens eine tragische Weihe verleiht. Indes gerade auf dieser Schöpfung tritt das Thema bescheiden hinter seiner eigentlichen malerischen Gestaltung zurück. Wie in einem funkelnden Mosaik spielen alle Klänge der Palette gegeneinander, die Wucht des Pinsels mauert hier unter dem Eindruck des Lichtes die höchsten farbigen Werte, und das Ungewollte, völlig Unakademische der

Komposition (wann wäre der Meister einmal auch nur entfernt akademisch gewesen!) sichert dem Ganzen den Ausdruck starker Monumentalität. Diesem Bilde lassen sich noch andere, auf den gleichen Ton gestimmte Schöpfungen angliedern, die hier illustrativ leider nur zum Teil behandelt werden können. Dagegen sind das Bildnis des Malers Paul Baum, den Corinth in dessen eigentlichem Milieu, in Sluys in Holland, porträtiert hat (Abb. 87) und ebenso die Studie nach einer deutschen Eiche doch nur Beweise einer stets bereiten, alle Erscheinungen des Lebens beherrschenden Gestaltungskunst (Abb. 88).

Näher kommt dem bezwingend Menschlichen, das im Schaffen unseres Meisters ewig neu nach Ausdruck ringt, ein Bild wie die 1909 gemalte „Kreuztragung", die in mancher Beziehung an frühere Darstellungen ähnlicher Art erinnert und trotzdem weder die tragische Wucht eines biblisch erschütternden Vorganges noch kompositionell jene von jeher bewährte Geschlossenheit der Szene besitzt (Abb. 93). Gegenüber dem künstlich markierten Gesichtsausdruck der klagenden Gruppe rechts wirken weder der Schmerz des Heilandes noch die perfide Schadenfreude der Kriegsknechte überzeugend, aber das Bild ist in Einzelheiten doch voll starker, malerischer Eindringlichkeit. Weitaus besser (weil als Komposition geschlossener) mutet die auf drei Personen beschränkte „Susanna im Bade" an, die sich in Berliner Privatbesitz befindet (Abb. 90). Auch dieses Bild ist in der Hauptsache Spachtelmalerei, aber das Ganze ist doch von einer buntschillernden Farbigkeit, und namentlich der Akt hat alle Vorzüge jenes köstlichen Duftes, in dem der Fleischmaler Corinth von jeher, wenn es sich um einen lebenswarmen Körper handelte, ein echter Nachfahre des alten Rubens war.

Abb. 92. Studie zur Kreuztragung. (Zu Seite 86.)

Aus diesem Jahre stammt noch ein hier leider nicht abgebildetes Hauptwerk unseres Künstlers, jenes köstliche, vielleicht allzu deutliche Bild unter dem Titel „Homerisches Gelächter", das Herr Senger in Charlottenburg sein eigen nennt. Wie kaum eine andere Arbeit ist gerade dieses Stück vielsagend in dem Sinne, wie Corinth die mythologische Götterwelt als Gleichnis unseres Lebens benutzt. Denn diese Szene mit der lockeren Liebesgöttin, die den hinkenden Hephästus nur zu schnell vergessen hat und den Göttern des Olymps (so wie es Homer in einem seiner Gesänge schildert) in ihrer Sünden Maienblüte vorgeführt wird, ist ein lustiges Symbol auf jene leichtfertigen Ehefrauen, denen im Gegensatze zu Schiller die Treue in der Tat nur ein leerer Wahn ist. Die suffisante Miene eines gleichsam aus Offenbachs Burlesken entnommenen Jupiter ist ebenso erfrischend wie der stille Liebreiz jener mit ihrem Galan überraschten himmlischen Beauté, die von den metallenen Netzen ihres Herrn Gemahls eingesponnen, in einer heikeln

Abb. 93. Kreuztragung. 1909. Im Besitze des Künstlers. (Zu Seite 86.)

Abb. 94. Gott Bacchus. 1909. Im Besitze des Museums zu Königsberg. (Zu Seite 88.)

Situation zur Augenweide den Göttern des Olymp vorgeführt wird, die ihrerseits mit dem Ausdruck ihres „tout comprendre, c'est tout pardonner" nicht zurückhalten. Und während Corinth gerade in diesem Jahre alle Höhen und Tiefen seiner homerischen Welt als ein Mensch des zwanzigsten Jahrhunderts mit dem Vollgefühl echter Menschlichkeit durchschreitet, eine Menschlichkeit, die sich ganz ähnlich auf dem Königsberger Bacchanten-Bild, dieser von Licht und Luft gehöhten köstlichen dithyrambischen Szene, Ausdruck schafft (Abb. 94), greifen sein eigenes Familienleben, das persönliche Glücksgefühl auch in seinem Schaffen wieder in die Motive des ihn umgebenden Alltags hinein. In diesem Sinne ist jene „Donna gravida", die Gattin, die die kleine ostpreußisch urwüchsige Mine unter dem Herzen trägt, wiederum ein Stück echter Lebensbeichte. Ergreifend ist der Ausdruck dieser von banger Hoffnung erfüllten Mutter festgehalten (Abb. 95). So lapidar wie das Gefühl dieser Minute, ist auch die malerische Handschrift des nur mit zwei Tönen gehaltenen Bildes. Unter den männlichen Porträts dieses Jahres steht dagegen das Bildnis des Anatomen Edinger obenan (Abb. 96). Es hat kaum die geistige Prägnanz früherer Stücke dieser Art, ist dafür aber malerisch unter Zuhilfenahme des reichen Milieus sehr glücklich vertieft. Man möchte diesem Bildnis gleich hier das zwei Jahre später entstandene andere Gelehrtenporträt, den Professor Ed. Meyer von der Berliner Universität, gegenüberstellen, das zwar nach seiner ganzen Anlage von dem erstgenannten Werke sehr verschieden ist, sich aber doch im Geistigen unmittelbar mit jenem berührt (Abb. 97). Alfred Lichtwark hat mit klugem Blick das Gemälde für die Hamburger Kunsthalle erworben, die überhaupt einige

Abb. 95. Donna gravida. 1909. Im Besitze des Herrn Carl Nicolai, Charlottenburg. (Zu Seite 88.)

der besten Werke aus der letzten Schaffenszeit des Künstlers, darunter auch das Hagenbeck-Porträt mit dem mächtigen Walroß (Abb. 99), ihr eigen nennt. Meisterhaft ist auf dem Bildnis des Professors Meyer der von früher her überlieferte malerische Gedanke wiederaufgenommen, den Dargestellten mitten vor das Fenster zu stellen, durch das er vom Licht eines winterlichen Tages getroffen wird. Hier spielen darum alle Reflexe auf dem dunkelblauen Talar, und der etwas grobe, aber doch nicht uninteressante Gelehrtenkopf erhält unter dem Eindruck desselben Lichtes den Schein geistigen Fluidums. Als Gegensatz dazu betrachte man das noch im Jahre 1909 vollendete große Bild mit der Familie des Künstlers, das Herr Steinbarth in Groß-Lichterfelde besitzt (Abb. 98). Wie die Örtlichkeit und die erhobene Palette in der Rechten des Malers andeuten, ist es damals im Atelier des Künstlers entstanden. Der kleine Thomas links ist im Laufe der Jahre schon zu einem geistig ungemein geweckten Jungen herangewachsen, der seinen Herrn

Papa nur mit Lovis anzureden pflegt, während die kleine Mine, die dem Vater so ähnlich sieht wie Thomas seiner Mutter, kaum die ersten Wiegenmonate hinter sich gebracht hat. Frau Charlotte Behrend aber — die Gattin unseres Künstlers — ist in bezaubernder Mütterlichkeit gesehen, während der Meister selbst sich nur unfreiwillig in die Rolle als Familienvater zu schicken scheint. Prachtvoll sind auch auf diesem Bilde die malerischen Gegensätze von Warm und Dunkel gegeben.

Aus ungefähr der gleichen Zeit stammt noch jenes wiederum an Grünewald gemahnende Triptychon, das Corinth für die Kirche seiner kleinen Heimatstadt

Abb. 96. Bildnis des Anatomen Edinger. 1909. (Zu Seite 88.)

Tapiau gemalt hat (Abb. 100 und 101). Mag man auch über ein Jahrzehnt hinweg unbewußt Beziehungen von diesem Bilde zu der Kreuzigung in der Kirche von Tölz suchen, so weist doch das letztgenannte Werk auf den bewußten Abstand malerischer Entwicklung hin. Etwas Alttestamentarisches ist der neuen Schöpfung eigen, so sehr sie auch an die neutestamentliche Überlieferung gebunden ist. Mag der Apostel Paulus z. B., der seiner ganzen Auffassung nach mehr der Realistik der prophetischen Schilderungen des Alten Testamentes als dem Typ des ritterlichem Kämpfers angepaßt ist, auf den ersten Augenblick enttäuschen, so hat seine Erscheinung doch eine von den ravennatischen Mosaiken überkommene Monumentalität (Abb. 101). Das Mittelbild aber mit seiner erschütternden Golgathastimmung sprengt den engen Rahmen der biblischen Geschichte. Es ist bis zum letzten dramatisch bewegt und durch eine, fast von kaum einer anderen verwandten Schöpfung der Kunstgeschichte je wieder erreichte Stimmungsgewalt ausgezeichnet. Wirken aber in der Tat nicht jene Gegensätze, die uns im Schaffen des Meisters überkommen, herzbeklemmend! Ist es nicht, als ob der Reichtum einer großgestimmten Menschenseele im Künstler kaum noch seiner Phantasie und seiner Gestaltungskraft Grenzen setzt. Heute dionysischer Bejaher, morgen grandios und intuitiv schöpfender Gebärer einer neuen Vorstellungswelt, die nicht mehr an Grenzen gebunden ist und dazwischen auch Untertan seinem eigenen menschlichen Erleben: was ist es, das uns noch von der höchsten Bewunderung vor dieser vielseitigen Schaffensfreudigkeit fernhalten könnte? Erleben wir nicht mit und in dem Oeuvre eines Lovis Corinth wirklich alle Schönheiten unserer eigenen unbegrenzten künstlerischen Vorstellung, und darf man einem solchen Schöpfer überhaupt allzu kleine menschliche oder gelegentliche malerische Schwächen nachrechnen, der uns in seinem mehrere hundert Bilder umspannenden Werke letzten Endes doch nichts als jene große Menschlichkeit geoffenbart hat, die in der Kunst unserer

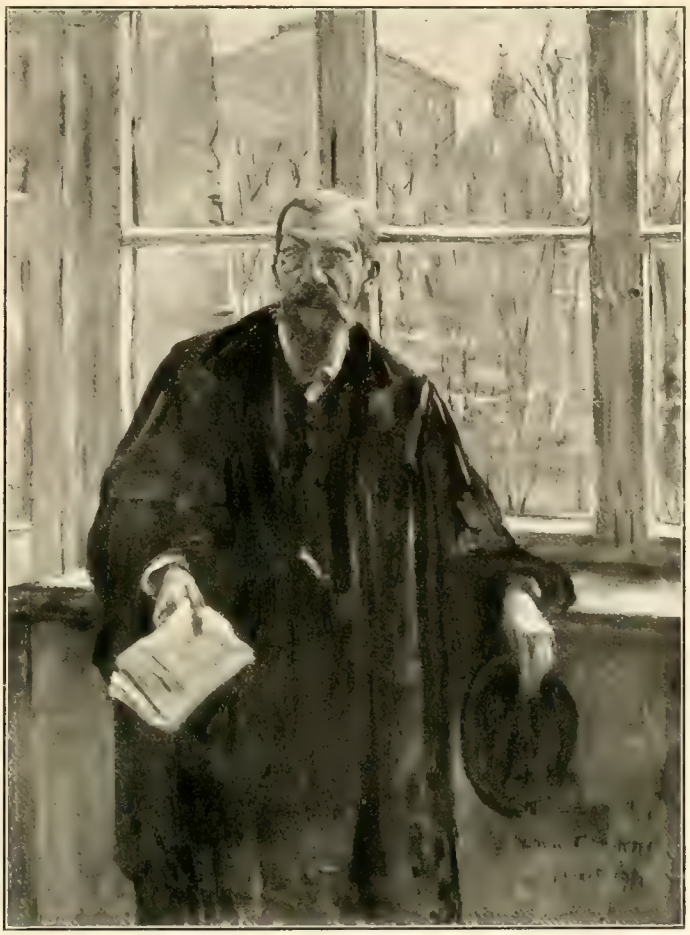

Abb. 97. Bildnis des Professors Ed. Meyer. 1911.
Im Besitze der Hamburger Kunsthalle. (Zu Seite 88.)

Abb. 98. Die Familie des Künstlers. 1909.
Im Besitze des Herrn E. Steinbarth, Groß-Lichterfelde. (Zu Seite 89.)

Tage immer seltener wird. Wie nüchtern wirkt im Hinblick auf diesen Reichtum an Temperament und Phantasie der ganze übrige Impressionismus der Berliner Sezessionskollegen und wie souverän steht unser Meister immer vor uns auf, wenn er selbst diesem nüchternen Wirklichkeitsgebot der Zeit folgt. Ja, auch eine so wenig vollkommene Arbeit wie die „Schmiede des Vulkan", mit der an dieser Stelle die Produktion des Jahres 1910 eingeleitet sein mag, die weder den Humor früherer ähnlicher Schöpfungen noch die Wucht des farbigen Ineinanderfügens der Details verrät, bleibt — gemessen an der sonstigen Nüchternheit unserer Tage — immer noch als Beweis einer ganz und gar dichterisch gewordenen Vorstellungswelt interessant (Abb. 103). Daß man dieses Bild mit dem tragischen Geist unseres neuen sozialen Jahrhunderts hat in Beziehung bringen und in ihm sogar ein Symbol auf die „Stätten der Arbeit" hat sehen wollen, ist mehr als lächerlich. Aber daß diese viel zu kleinliche Dekoration überhaupt Corinthsche Art verrät, daß von hier aus allgemeine Beziehungen zur längst bekannten homerischen Welt hinüberlenken, macht auch ein solches Werk wertvoll, so sehr es ihm an jener

Abb. 99. Aus Hagenbecks Tierpark. (Zu Seite 89.)

grotesk bezaubernden Art, die uns von verwandten Schöpfungen her bekannt ist — auch an jener köstlich kräftigen Durchbildung in der malerischen Form — gebrechen mag. Indes für sich gesehen, ist jedes Detail auf diesem Bilde, so die prachtvollen Putten im Vordergrunde, bemerkenswert genug, auch wenn es im ganzen nicht entfernt an eine ähnliche Schöpfung des gleichen Jahres heranreichen kann, wie sie in den „Waffen des Mars" vor unsere Augen tritt (Abb. 104). Das künstlerische Merkmal dieser Arbeit ist ihre wundervolle Geschlossenheit und die Schönheit der Linien, der kräftige Strich der Akte. Venus scheint sich zum Auszug des Kriegsgottes zu schmücken, Putten schleppen die Waffen herbei. Des Künstlers Sohn Thomas hält das breite Schwert in seinen Kinderfäusten. Eitel Glanz und Frühlingsahnen weben auf dem Bilde, und der Reiz dieser Stimmung wird noch durch die im Hintergrunde angedeutete Landschaft erhöht. — Diesem Werke ist aus dem gleichen Jahre das prachtvolle Selbstbildnis in Rüstung anzuschließen, das unter dem Titel „Der Sieger" bekannt geworden und hier farbig reproduziert ist (Abb. 69). Ernst, ja fast mißmutig schaut der Künstler hier den Betrachter an, als gelte es eine nahe Entscheidung. An seine Brust gelehnt steht vor ihm, mit dem Lorbeerkranz des kommenden Sieges im Arm, ein blühend schönes Weib, die die Züge der Gattin trägt. Sie ist in ein loses Gewand gehüllt, in dem wenige blaue, gelbe und grüne Töne wie der Glanz eines üppigen Emails schillern, und gibt die Büste frei. Als gelte es diesen kostbaren Besitz gegen irgendeinen unsichtbaren Feind zu verteidigen, hat der Ritter die erzgepanzerte Faust auf ihre Schulter gelegt, während seine Linke die Lanze entschlossen umfaßt hält. Wundervoll geschlossen aber steht diese Gruppe vor dem bräunlichhellen Hintergrund wie ein Symbol, dessen Bedeutung man nur von ungefähr errät. Malerisch ist hier jeder Ton in eine bezwingende Gesamtharmonie eingebettet, die dieses Werk zu einem der besten aus dem reichen Schaffen des Meisters stempelt. — Besonders vielsagend wirkt gegenüber der psychologischen Note des zuletzt genannten Gemäldes ein zweites ähnliches Selbstbildnis in Rüstung, das dem Jahre 1911 entstammt und unter dem Titel der „Fahnenträger" hier abgebildet ist (Abb. 106). Fast will es scheinen, als sei das Werk wenige Stunden oder Tage nach dem „Sieger" entstanden; denn der psychologische Moment zeigt im ganzen eine bewußte Steigerung dem ersterwähnten Bilde gegenüber, das mir weniger eine Heimkehr des Siegers, als einen Auszug zum Kampf zu verkörpern scheint. Anders der „Fahnenträger". Das ist der vom Schlachtfeld heimgekehrte Kämpfer, der das siegreiche Banner über der Schulter trägt und mit trotzigem Selbstgefühl nach vollbrachter Tat den vom Helm befreiten Schädel dem Betrachter weist. Und als wenn auch in der Malerei jenes frohlockende Siegesbewußtsein hätte zum Ausdruck kommen sollen, spielen weiße Glanzlichter auf dem bläulichen Stahl der Rüstung. Hier atmet der Trotz des mittelalterlichen Rittertums, aber mehr noch vielleicht der viel köstlichere Trotz eines Meisters, der der Welt und der Mode der Zeit niemals Konzessionen gemacht hat. Hier begegnet uns Lovis Corinth auf der Höhe seines Lebens als der furchtlose Typ seines Geschlechtes, als urgermanische Vollkraft, als zäher Trotz und verhaltene Energie. Hier hat sich die Persönlichkeit in ihrem eigensten Wesen belauscht, in einer jener glücklichen Minuten, wo er ganz er selbst gewesen ist. Ein solches Bild bringt uns darum dem Charakter unseres Meisters im Augenblick nahe, und man sieht diesem derben, aber doch intelligenten, von Furchen durchzogenen Antlitz wohl an, daß die Lebensdevise dieses Künstlers immer nur der Kampf gewesen ist. Vielleicht mag man darum mit Recht gerade dieses Selbstporträt das menschlich sympathischste nennen, wie es künstlerisch fraglos eine der gelungensten Schöpfungen darstellt. „Sieger" und „Fahnenträger" aber stehen als Ausdruck der Persönlichkeit innerlich unbedingt nebeneinander, weil sie sich psychologisch ergänzen und den inneren Menschen von zwei verschiedenen Seiten erkennen lassen.

Abb. 100. Golgatha. Altargemälde. In der Kirche zu Tapiau. Mit Erlaubnis von Paul Cassirer, Berlin. (Zu Seite 91.)

Im übrigen sind gerade die beiden Jahre, in denen die zuletzt erwähnten Werke entstanden, von einer Produktionsfreudigkeit sondergleichen getragen. Was bildlich an dieser Stelle daher von dem reichen Schaffen sonst mitgeteilt wird, gibt immer nur wenige Stichproben. So mag die fast ganz skizzenhaft behandelte Darstellung des „Heiligen Michael", die sich im Besitz der Modernen Galerie in München befindet, mehr als Vorstudie zu einer größeren, nicht ausgeführten Komposition von Wert sein, wie sie technisch eine auf äußerste Knappheit der Mittel reduzierte Handschrift verrät (Abb. 102). So mögen auch die beiden Reiter am Strande, die der Rittmeister von Wrede neben anderen Arbeiten des Meisters sein eigen nennt, als tüchtige Impressionsmalerei nicht gering veranschlagt werden, obwohl man sich vor diesem Bilde kaum des Eindrucks erwehren kann, daß hier ähnliche Liebermannsche Vorbilder den Gedanken an das Werk angeregt haben (Abb. 108). Was Corinth überhaupt im Sinne eines reinen Impressionismus kann, lehrt vielleicht noch nachdrücklicher ein Blick auf die kostbare „Ansicht der Elbe bei Altona", die er in Lichtwarks Auftrag für die Kunsthalle in Hamburg gemalt hat (Abb. 86). Wie von einer hohen Warte aus ist hier das buntbewegte Elbpanorama mit wenigen Farben festgehalten, und bei allem Eingehen aufs Detail ist doch gerade diesem Bilde, als einem seltenen Beispiel für die Landschaftskunst des Meisters, eine bezwingende malerische Geschlossenheit zu eigen. Es gehört in die Kategorie jener Schöpfungen, auf denen der neue Geist unseres technisch-industriellen Zeitalters zu Worte gekommen ist. Bis weit an den fernen Horizont schweift der Blick des Beschauers über die von Dampfern und Seglern bewegten Wasserflächen, über die Schlote der Fabriken am Ufer hinweg, um erst an jenem Punkte haltzumachen, wo das Firmament die Erde berührt. Will man durchaus einen kunsthistorischen Vergleich wagen, dann kann man behaupten, daß dieses Bild im Grunde der Landschaftsmalerei der alten Holländer vom Schlage der Philipp Koninck und Ruisdael näher steht als der Produktion unserer Tage.

Vor allem aber verlangt gerade an dieser Stelle die bisher nur flüchtig berührte Stillebenmalerei, der sich Corinth überhaupt erst in den letzten Jahren nachhaltiger zugewandt hat, nach eingehender Erörterung. Drei große Stilleben aus dem Jahre 1911 sind diesem Buche als Proben dieses Stoffgebietes beigegeben, allen voran das farbig reproduzierte Rosenstilleben (Abb. 111). Und gerade diesen delikaten und künstlerisch zarten Motiven gegenüber kann man ebenso die bewußte Zurückhaltung im Temperament wie die fast ausgesprochen plastische Gestaltungskraft des Malers nachrühmen. Für Corinth bedeutet Stilleben Malerei an sich. Hier verlangt die künstlerische Interpretation Eingehen auf die essentielle Wesensart der Pflanzen und Blumen und eine im ganzen ausgeglichene Gesamtharmonie, aus der heraus die Gegenstände ihr durch Licht und Atmosphäre bedingtes höheres Leben gewinnen. Aber so sehr man auch vor jedem dieser Stilleben die Liebe empfindet, mit der der Meister die Arbeit seines Pinsels, oft auch des Spachtels jeder Einzelerscheinung untergeordnet hat, so überzeugend groß ist immer der Gesamteindruck derartiger Kompositionen. An die Wand gehängt, sind diese Bilder Inbegriff der in Buntheit sprühenden Gottesnatur, strahlender Sonnenglanz, der den Blumen ihre köstliche Pracht verleiht. Hin und wieder hat der Meister auch derartige Themen erweitert (ganz im Geiste der Holländer, die auf diesem Gebiet wohl immer hohe Vorbilder sein werden), Figürliches hinzugenommen oder gar die Früchte und Blumen um Wildbret und Gläser bereichert, wie wir es auf dem großen Stilleben mit weiblicher Figur sehen (Abb. 114). Auch das dritte hier reproduzierte, im Besitz von Fritz Gurlitt befindliche Stilleben, variiert das Thema sehr merklich, indem es vor einem Blütenkranz von Zweigen üppige Früchte, Trauben, Äpfel, Pfirsiche u. a. aufbaut (Abb. 115). Aber immer spricht aus solchen, rein aus der Freude am Malerischen heraus entstandenen Bildern der Vollblutinstinkt eines geborenen Meisters der Farbe, und auch hier spiegelt sich etwas von der üppigen Daseinsfreudigkeit wider, die das Signum des gesamten

Abb. 101. Der Apostel Paulus. Flügelbildnis vom Altargemälde „Golgatha". In der Kirche von Tapiau. (Zu Seite 91.)

Abb. 102. Der heilige Michael. Im Besitze der Modernen Galerie Thannhauser, München. (Zu Seite 96.)

Corinthschen Schaffens ist. Wie souverän der Meister aber im Laufe der Zeit alle technischen Mittel zu beherrschen gelernt hat, das erkennt man vielleicht nirgends besser als hier, wo jedes malerische Sehen in eine große Apostrophie der Farbe umgesetzt ist (Abb. 113). Aus der Sezessionsausstellung des Sommers 1912 wird

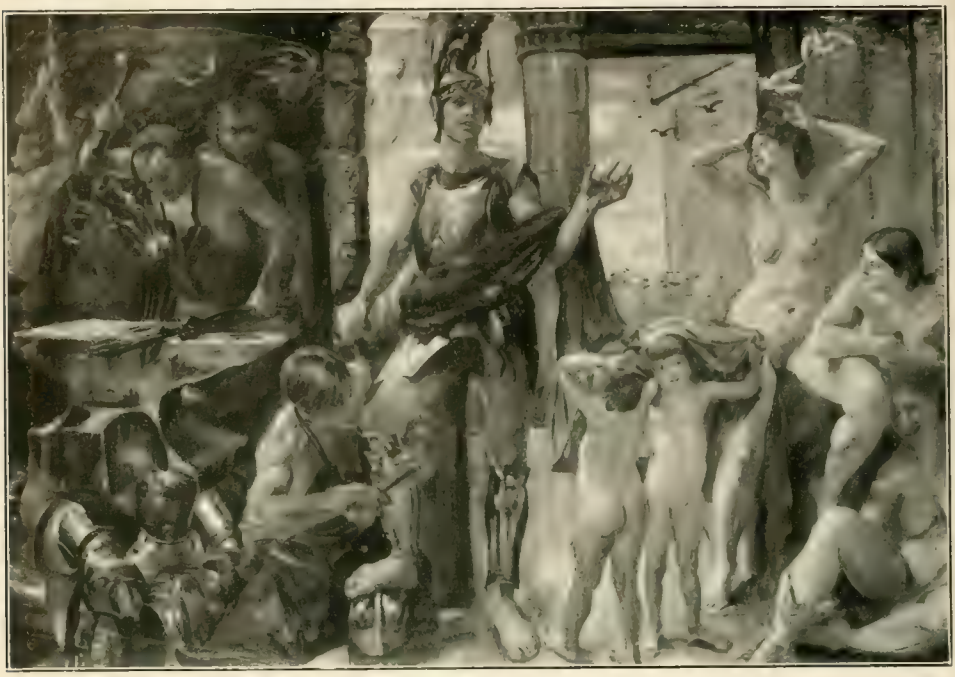

Abb. 105. In der Schmiede des Vulkan. 1910. (Zu Seite 92.)

manchem Leser noch der Eindruck gerade des großen Stillebens mit Büste gegenwärtig sein, das der Künstler, leider etwas forciert, „Huldigung an Michelangelo" genannt hat. Hätte er wirklich seinen wahren Vorläufern einen Ausdruck seiner Bewunderung geben wollen, er müßte die Schatten der Hals, Rembrandt, Rubens und Velasquez heraufbeschworen haben, mit deren Werken seine Kunst allein in Parallele zu setzen ist.

An dieser Stelle mag endlich noch aus den zahlreichen Arbeiten des Jahres 1911 ein Bild herausgegriffen werden, das zweifellos im Rahmen der immer nur spärlich gepflegten Landschaftsmalerei unseres Künstlers eine besondere Stellung beanspruchen darf. Es ist der Cassirer gehörende „Wasserfall", den Corinth nach einem Motiv des Grödentals bei Bozen gemalt hat (Abb. 116). Kritiker, die solche Schöpfungen immer nur rein verstandesmäßig zu ergründen versuchen, haben vor diesem Bilde von einem Einfluß Hodlers gesprochen, dem Corinth hier bis zu einem bestimmten Grade gefolgt sei. Ob's zutrifft oder nicht, für uns ist die Arbeit aus einem zwiefachen Grunde interessant, erstens als ein dem Temperament Corinths nahe verwandtes äußerliches Motiv und damit auch wiederum als seltene Probe reiner Landschaftsmalerei, dann auch, weil gerade hier die Kraft des Pinsels etwas suggestiv Überzeugendes hat. Man hat die Empfindung, als habe der Künstler dies Bild nicht so sehr seiner Gesamterscheinung wegen gemalt, sondern vielmehr um der Einzelheiten willen. Wie die Felsblöcke inmitten des tosenden Elementes gesehen und herausgemeißelt sind, wie die ganze Natur einen Zug ins Monumentale bekommt, wie hier an entlegener Stelle etwas dramatisch Ungestümes widerklingt, das geht weniger auf Kosten des Motives als auf die persönlich künstlerische Art seiner malerischen Bewältigung.

Ein diesen Zeilen eingestreutes Bildnis zeigt den Meister nach einer Photographie vor der Staffelei sitzend an dem früher erwähnten „heiligen Michael" arbeitend (Abb. 107). Es ist vor jener schweren Krankheit aufgenommen, der der Meister gegen Ende des Jahres 1911 anheimfiel und die ihm für einige Monate

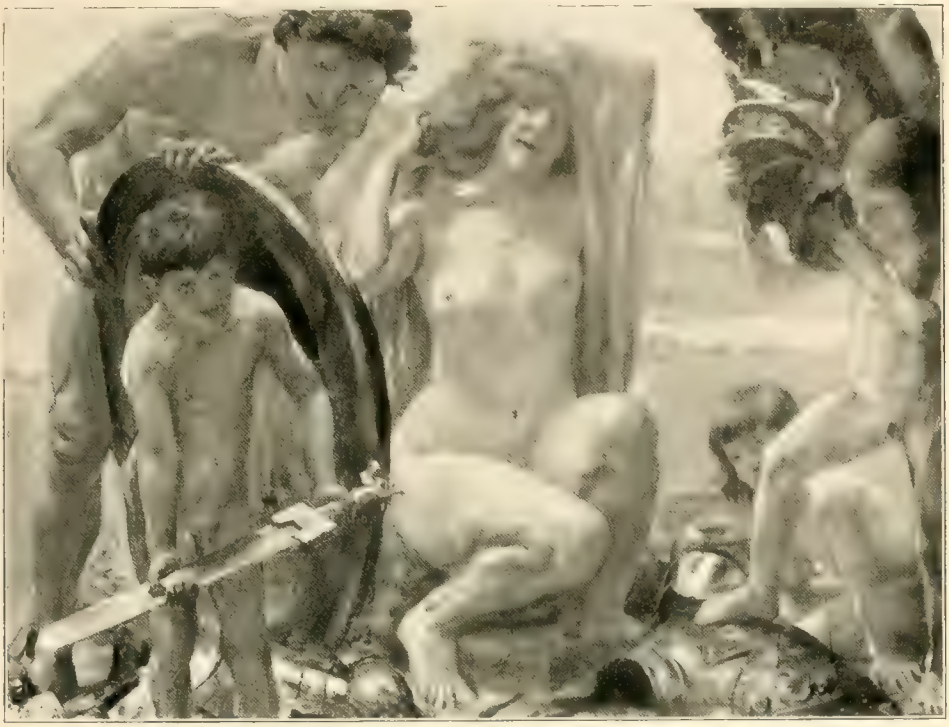

Abb. 104. Die Waffen des Mars. 1910. Im Besitze der Galerie Arnold, Dresden. (Zu Seite 94.)

Pinsel und Palette aus der Hand genommen hat. Aber kaum halb genesen, hat er seine Arbeit neu begonnen. Fast noch auf dem Krankenbette sind einige der hier dem Text eingefügten köstlichen Zeichnungen entstanden, aus denen man mit froher Zuversicht erkennt, daß der harte Zwischenfall die künstlerische Kraft eines Lovis Corinth noch lange nicht gebrochen hat. Im Gegenteil: Als er Genesung suchend an der Riviera, in Bordighera, unter der Pflege der Gattin weilte und später den Sommer 1912 in Bernried am Starnberger See verbrachte, ist er unausgesetzt tätig gewesen, getrieben von einer Schaffensfreudigkeit, die geradezu wundernimmt. An der Riviera entstand z. B. jene einzige „Meeresstimmung", die Dr. V. Klinkhardt in Leipzig sein eigen nennt, auf der das bewegte Element mit höchster technischer Bravour gestaltet wurde (Abb. 120), während ähnlich eine Reihe prachtvoller, zum Teil mit farbigen Stiften hingeschriebener Studien die Erinnerung an diesen Aufenthalt an der italienischen Küste noch vertiefen. So die in Tusche hingesetzte Frauenhand, vor der man an Rembrandtsche Studien denken möchte (Abb. 109), so auch die Lithographie mit der auf dem Stuhl sitzenden Frau, wo im Hintergrunde mit wenigen Strichen der südliche Schauplatz angedeutet ist (Abb. 112). Das sind nur wenige Beispiele für die hohe Wertschätzung, die man auch den zeichnerischen Arbeiten unseres Meisters zuteil werden lassen muß, die leider viel zu spärlich diesen Text durchflechten. Man sehe z. B. den köstlichen Männerakt (Abb. 110), wie groß erscheint hier allein die Herrschaft über die Anatomie des Körpers, oder sehe das bereits 1899 gezeichnete Bildnis seines damals ebenfalls noch in München befindlichen Kollegen Max Slevogt, der ihm zur „Kreuzabnahme" gesessen hat (Abb. 27). Hunderte solcher Zeichnungen sind im Laufe der Jahre entstanden und zum großen Teil in den Besitz von Sammlern übergegangen, die ihre kostbaren Schätze wohl zu hüten wissen. Für das Verständnis Corinthscher Kunst sind (wie eigentlich im Schaffen eines

jeden großen Meisters) solche Skizzen nicht zu umgehen. Sie haben aber noch den besonderen Vorzug, daß sie gewissermaßen für sich eine Introduktion zu einem neuen Kapitel seiner künstlerischen Betätigung, zu dem, was Corinth auf dem Gebiet der Graphik geleistet, vermitteln. Von dem Zyklus der „Tragikomödien" ist an dieser Stelle schon die Rede gewesen, und bevor noch einmal zusammenhängend auf dies Sondergebiet zurückgegriffen wird, sei kurz noch ein Hinweis auf die Produktion des letzten Jahres gestattet.

Wie bereits angedeutet wurde, ist diese unter dem Eindruck der Krankheit keineswegs zurückgegangen, im Gegenteil hat sie eher noch an Freudigkeit gewonnen, und technisch sind gerade die Arbeiten dieses Jahres in mancher Hinsicht von denen der früheren Epoche wohl verschieden. Wir erleben eine Steigerung im Malerischen, einen Ausdruck höchster Farbigkeit, dem manchmal selbst die Konzentration der Form geopfert wird. Wuchtig und breit werden die Pinselstriche auf die Leinwand hingesetzt. Es ist, als wenn die Kraft des Künstlers alle Lichter seines reich bewegten Innenlebens auch auf diese Bilder überträgt. Nicht das Gefühl sogenannter Kraftmeierei — wie es ein hämischer und, an Corinths Können gemessen, kleinlicher Kollege genannt hat — gibt diesen Arbeiten ihren malerischen Stempel, sondern vielmehr das Aufflackern eines zu neuem Leben erstandenen Kraftgefühles ist es, was unter der gewaltsamen Reduktion jeder akademischen Formel diesem köstlichen Schaffen seinen Stempel verleiht. Daß der Meister sich trotzdem auch im Formalen unbedingt als Herrscher empfindet, beweist nichts schlagender als die hier abgebildete Szene „Das Paradies", das

Abb. 105. Lithographie. (Zu Seite 99.)

Abb. 106. Der Fahnenträger. 1911. Im Besitze des Herrn Paul Cassirer, Berlin. (Zu Seite 94.)

dem Betrachter eines der wenigen großen Werke der allerletzten Monate vorführt (Abb. 118).

Diese Komposition aber lenkt im Rahmen dieser Ausführungen auch zum letztenmal den Blick auf die Arbeit der jüngsten Zeit, denn sie wurde beendigt in dem Moment, wo die ersten Manuskriptseiten dieses Buches bereits der Setzerei überantwortet worden sind. Aber gegenüber der Skepsis mancher Freunde des Meisters, die das Ungleiche in seinem Schaffen nach der schweren Krankheit ein wenig nachdenklich gestimmt hat, kann der Biograph nur doppelt freudig auf die zeichnerische Größe, auf die im besten Sinne des Wortes bezwingende und fein abgewogene Monumentalität dieser Darstellung hinweisen. Zu dieser lebensgroßen Schöpfung existiert eine kleine Vorstudie, die der Meister dem Schreiber dieser Zeilen als seinem „1. Biographen" gewidmet hat, und wenn das Lob des eigenen Besitzes gerade an dieser Stelle gestattet sei, dann darf gesagt werden, daß

jene vielleicht nur in wenigen Minuten auf die Leinwand hingeworfene Skizze alles an sprudelndem Reichtum der Phantasie, an einer großartigen malerischen Verve enthält, was auf der kartonartigen monumental gedachten Vergrößerung der Mittelgruppe gar nicht ähnlich zum Bewußtsein kommen kann. Dieser skizzenhafte, aber darum gerade so ursprünglich behandelte Entwurf eines mit allen Mitteln jener nie versagenden künstlerischen Phantasie gefügten szenischen Vorganges ist für die Kunst unseres Meisters vielleicht wie kaum eine zweite Arbeit ähnlich charakteristisch. Denn zieht er einerseits im Malerischen das Fazit einer ungeheuer reichen Entwicklung, so ist er im Kompositionellen nicht weniger das Ergebnis einer langjährigen, mit Schweiß geübten künstlerischen Arbeit und im Gegenständlichen so unmittelbar der Seele und der Gedankenwelt unseres Meisters entsprungen, daß sich im ganzen gerade auf dieser Studie, die doch bildmäßiger wirkt als das ausgeführte Werk, Corinth einen Ausdruck seiner Persönlichkeit geschaffen hat, wie er schöner gar nicht gedacht werden kann: über einem niedrigen Hügel im Hintergrunde geht die Sonne auf. Links stehen Flamingos mit langgestreckten Hälsen, nach Nahrung suchend, im Wasser. Dahinter ein weiter Ausblick auf einen neuen von Tieren belebten See. Ganz im Vordergrunde sieht man zwischen Adam und Eva, von denen der erstere fast geblendet vom Glanz dieser Frühmorgenstimmung die Hände über die Augen hält, um in die Weite zu spähen, zwei Rehe und rechts und links traben Wolf und Elefant heran (der letztere mit seinem plumpen Dröhnen und mit erhobenem Rüssel gar köstlich gesehen), während rechts, ganz im Vordergrunde, ein Tiger seine Glieder im nassen Tau der Wiese reckt und in den Zweigen Affen ihr munteres Spiel treiben. Wie der Glanz des Lichtes, das auf dem Hügel im Hintergrund in feurigen Bündeln entzündet ist, die Erscheinung der

Abb. 107. Photographische Aufnahme des Künstlers von H. Boll, Berlin. 1911. (Zu Seite 98.)

Abb. 108. Reiter. 1911. Im Besitze des Herrn Rittmeisters von Wrede, Hannover. (Zu Seite 96.)

Lebewesen — Mensch und Tier — malerisch höht, wie es die Konturen der Körper weich und auffangend modelliert und wie das Ganze wirklich nur mit wenigen Pinselstrichen hingeschrieben worden ist, das ist von einer impressionistischen Meisterschaft, die im Rahmen der modernen Kunst in der Tat ihresgleichen sucht. Nicht die Tatsache, daß der Schreiber dieser Zeilen so glücklich ist, Besitzer gerade dieses Werkes zu sein, gibt hier den Grund zur ausführlichen Schilderung jenes Entwurfes, sondern einzig die Freude an dem hier offenbarten Reichtum künstlerischer Phantasie, die nur in der alten Kunst eine Parallele gestattet, und an der farbigen Inbrunst, die diese kleine Komposition in einem einzigen Augenblick lebendig werden ließ. — Die in der endgültigen Ausführung überlebensgroß und monumental behandelte Mittelgruppe, die nur ein Teil aus dem ersten Entwurf ist, hat dagegen hundert andere Vorzüge, die den Wert der ausgeführten Arbeit zweifellos über den der Studie stellen. So hat diese das nur impressionistisch konzipierte Bild ins Dekorativ-Erhabene gesteigert und in der überlegenen Durchbildung des Anatomisch-Zeichnerischen ihre Hauptvorzüge. Man denke sich gerade diese Komposition vor eine Wand gestellt, wo alle Eigenschaften der ihr innewohnenden künstlerischen Größe erst voll zum Ausdruck kommen könnten. Aber interessant gerade in einem solchen Falle der Gegensatz zwischen dem ursprünglich Gesehenen und seiner endlichen Verkörperung, weil er wie von selbst

auch den Blick in die eigentliche Werkstatt des Schaffenden öffnet. Für Corinths ungeschwächte Könnerschaft liefert gerade diese letzte Arbeit einen vollgültigen Beweis. Sie gibt an dieser Stelle dem nur an wenigen Proben zu erläuternden Lebenswerke seinen vorläufigen Abschluß, uneingedenk alles dessen, was noch in den nächsten Jahren der Kraft dieser ganz persönlich gewordenen Intuition zu danken sein wird. Erst wenn man das Glück gehabt hat, das Werden und Wachsen dieser Kunst an Einzelbeispielen zu beobachten, erst wenn sich das Kolossalische dieses an keine Grenzen gebundenen Temperamentes zum Bewußtsein des Lesers durchgerungen hat, erst dann wird einem auch der früher aufgestellte Satz zu einer unumstößlichen Wahrheit, daß Corinth als künstlerische Persönlichkeit in unserer Zeit einfach einzig ist, daß sich dem Reichtum seines Könnens und der Vielseitigkeit seines Gestaltens fast nichts aus der gleichzeitigen Produktion der modernen Kunst auch nur entfernt vergleichen darf.

Abb. 109. Federzeichnung nach einer Frauenhand. (Zu Seite 99.)

Abb. 110. Skizze. (Zu Seite 93.)

Und trotzdem sind wir noch nicht am Ende unserer Darstellung angelangt. Denn ein großes und weites Kapitel der Corinthschen Arbeit harrt noch der Berücksichtigung, das bisher vorgreifend doch nur erst angedeutet werden konnte, weil es hier und dort unmittelbar Hand in Hand mit der Entfaltung des Malers geht. Der Graphiker und Buchillustrator wollen beachtet sein. Der erstere, den wir in seinen „Tragikomödien" schon so eigenwillig vor uns sahen,

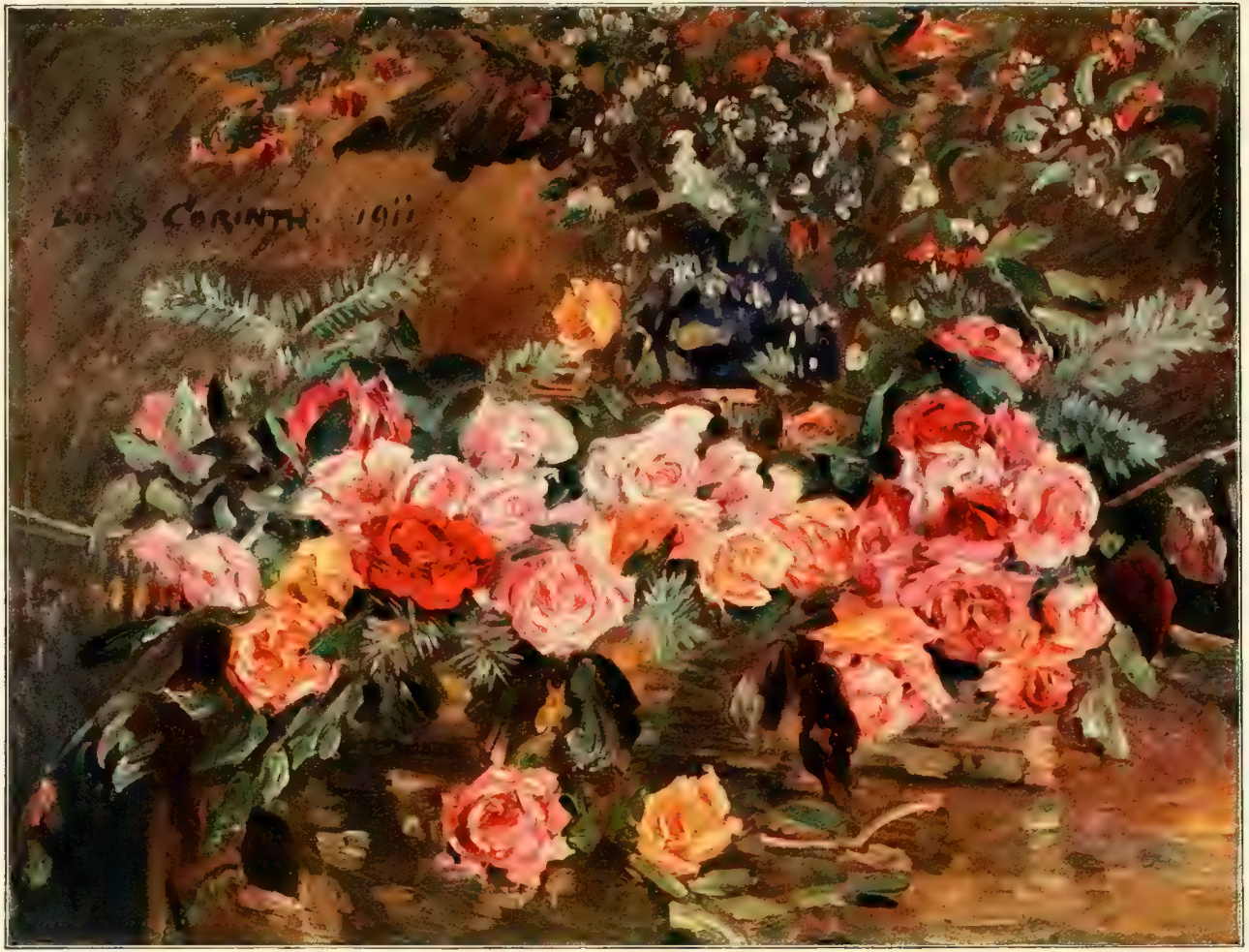

Abb. 111. Rosen. 1911. Im Besitze des Herrn Buchenau, Niendorf. (Zu Seite 96.)

gibt im letzten nichts anderes preis, als was uns bereits durch die Schilderung des Malers sinnfällig gemacht wurde. Szenen und momentan der Kupferplatte anvertraute Beobachtungen, die ihresgleichen auch in den Handzeichnungen haben, die für die Erkenntnis jener an keine Grenzen mehr gebundenen Technik nicht zu umgehen sind. Dagegen sind dem Buchkünstler, der in diesem Zusammenhang mit dem Lithographen identisch ist, dank der von Paul Cassirer geschaffenen „Pan-Presse", Aufgaben zuteil geworden, die man im Oeuvre Corinths wahrlich nicht missen möchte. Unter dem Gesamttitel „Bücher der Bibel in der Übersetzung Martin Luthers" hat er bisher zwei bibliophile Ausgaben herausgebracht; zuerst im Jahre 1910 das Buch Judith, dem im nächstfolgenden Jahre das Hohe Lied folgte. — Beide Publikationen haben einen wahrhaft monumentalen Charakter. Und zu ihm stimmen jene köstlichen Lithographien, die der Meister als Randleisten, Vignetten und ganzseitige Illustrationen beigesteuert hat, die ihn wiederum als Persönlichkeit künstlerisch in engster Beziehung zu einem Stoff offenbaren, der seiner eigenen Seele in beiden Fällen durchaus verwandt ist (Abb. 121, 122 u. 123). Freilich mit dem fundamentalen Gedanken, daß die Stoffe dieser beiden Gedichtbücher des Alten Testamentes weniger an eine historisch getreue Wiedergabe ihres der Zeit angemessenen Kolorits, als vielmehr an eine menschlich tiefe, von starker Leidenschaft erfüllte Darstellung appellierten, die dem Wesen unseres Meisters entsprach. Aber wer überhaupt in diesen von höchster künstlerischer Phantasie erfüllten Schöpfungen das über die Jahrhunderte hinaus ewig geltende moderne Element sucht, wer in dieser von Blut und Kampf erfüllten Schilderung des Buches Judith ein allgemein menschliches Drama empfindet, so wie einen im Hohen Lied das süß-schmerzliche Bewußtsein einer nicht an Zeiten geketteten Liebesraserei überkommt, der muß sagen, daß die hohe Könnerschaft unseres Meisters hier etwas in Form und neuen Ausdruck gebannt hat, was im einzelnen alle Kennzeichen des Symbolischen an sich trägt. Um das zu verstehen, muß man zunächst den Text des Buches Judith lesen, der ein in vorgeschichtlicher Zeit sich abspielendes Weltendrama erzählt, so wie es auch in der jüngsten Gegenwart z. B. am Balkan wieder aktuell war. Ein mächtiger Eroberer zieht aus, um Völker zu unterjochen, um das Heiligste eines religiösen Glaubens anzutasten und um — bildlich gesprochen —

Abb. 112. Lithographie. 1912. (Zu Seite 99.)

Abb. 113. Stilleben mit Porzellanfigur. 1912. Im Besitze der Galerie Arnold, Dresden. (Zu Seite 97.)

etwa die Macht des Christentums gegen den Halbmond ins Feld zu führen. Der Sieg begleitet seine Schritte; schwüle, kaum verhaltene Sinnlichkeit verklärt den Triumph seines Erfolges, bis er dem letzten, dem höchsten Glanz seines siegreichen Vordringens begegnen soll, der seinen Gott über den der Feinde stellen wird. Da tritt ihm ein Weib entgegen, schön wie der Morgentau, verführerisch wie der Schein der Sonne, und an dem menschlich Allzumenschlichen geht seine ganze Genialität zugrunde. Er unterliegt ihrem Zauber, ihrer Rache heischenden Wollust, und das hohe Drama verklingt in jener Brutalität, die dem Flug der Gedanken noch immer in der Sinnlichkeit ein grausames Gegengewicht geschaffen hat. Judith, das hebräische Weib, die keusche Witib zieht heim, das Haupt des erschlagenen Holofernes unter dem Arme! Wahrlich, der kurze Inhalt dieser Tragödie streift die Grenzen des Unendlichen, zeitlich Unbegrenzten. Er ist Symbol für Weltgeschehen überhaupt. Ein Buch der Lebensweisheit ist diese Dichtung, eine der höchsten dichterischen Offenbarungen, die uns aus alter Zeit überkommen sind. Wie aber hat Corinth das Thema gestaltet! Er gab das Tumultuarische der Masseninszenierung, gab das Brutale kriegerischer Stimmung, den tosenden Kampf der Rosse und der Streiter, die imponierende Allmacht des mächtigen Feldherrn und die Angst der Juden, die in der höchsten Not zu ihrem Gotte sich bekennen. Er gab ein Drama der Weltgeschichte, das nie verstummt. Aber daneben erzählte er die Geschichte jenes israelitischen Weibes, das sich ihrer Schönheit wohlbewußt ist und trotzdem den Zauber ihrer Keuschheit preist. Er stellte der grausamen Wirklichkeit den Duft einer von zarter lyrischer Stimmung umflossenen Poesie gegenüber und faßte auch sie ganz mit jenem brutalen Instinkt, der alle Reflexionen verneint, wo der Preis des Kampfes so real empfunden ist wie hier. Er wurde in seinen Gestalten archaisch, assyrisch-babylonisch und hat sich trotzdem nie einen Augenblick von der Gegenwart, von der Modernität unseres Empfindens entfernt. Weil er nichts als reine Menschlichkeit aufzeichnete und weitentlegene Dinge mit dem Maßstab ewiger Gebote gemessen hat.

Abb. 114. Stilleben mit Figur. 1911. Im Besitze des Herrn Artur Kraft, Berlin. (Zu Seite 96.)

Mag dieser oder jener Betrachter dieser kostbaren Lithographien auch den holden Zauber einer primitiv antikisch verklärten Weltanschauung in ihnen vermissen, für mein Gefühl ist gerade das Buch Judith Meisterhänden anvertraut worden, die prädestiniert zu seiner künstlerischen Verkörperung gewesen sind. Aber man darf auch nicht vergessen, wie gerade dieser Stoff, der auf jeder Seite des Buches von einer neuen Leidenschaft entzündet ist, das Wesensverwandte in der Seele seines Interpreten berührt hat. Es werden hier längst bekannte Klänge laut, die ebensosehr von den früher behandelten mythologischen Szenen wie von der großartigen Inbrunst seiner religiösen Darstellungen herübertönen und die doch letzten Endes immer Bekenntnisse von der wesensstarken menschlichen Eigenart ihres Schöpfers sind. Technisch hat Corinth gerade mit diesen Lithographien wiederum glänzend bewiesen, wie er auch die Behandlung eines Themas ihren äußeren künstlerischen Gesetzen anzupassen vermag. Überall sind die Motive mit wenigen charakteristischen Farben umrissen, die dem rein Zeichnerischen ebenso wie dem Malerischen gerecht werden. Man könnte sich sogar denken, daß diese Szenen das Thema eines ganzen Künstlerlebens abzugeben vermöchten, in denen sich eine eigenwillige Persönlichkeit seiner Mitwelt gegenüber bekennt; so sehr bezwingt der Temperamentsgehalt und der unerreichte Abglanz eigenen seelischen Erlebens.

Und was von diesem leider auch unter den Verehrern der Corinthschen Kunst viel zu wenig bekannt gewordenen Buch Judith gilt, hat vielleicht noch in höherem Maße für die zweite buchkünstlerische Arbeit, das Hohe Lied Salomonis Geltung, deren Illustrationen ebenfalls auf lithographischem Wege hergestellt sind. Um den etwas schwülen Zauber dieser Dichtung zu verstehen, mag daran erinnert werden, daß hier die verliebte Ekstase nach einem fast übersinnlichen Ausdruck gesucht hat. So zwar, daß uns Modernen in mancher Beziehung völlig

Abb. 115. Stilleben. 1911. Im Besitze des Herrn Fritz Gurlitt, Berlin. (Zu Seite 96.)

das Verständnis für die knospenhafte Rede dieser Lyrik fehlt. Und trotzdem wirkt sie auch heutigestags noch ungemein bezwingend, versteht man sie unter dem Gesichtspunkt eines die höchsten Gipfel der Verzückung suchenden poetischen Ergusses, der der Wirklichkeit beinahe überhaupt keinen Raum mehr läßt. Ja, man kann sich denken, wie schwächere Talente sehr leicht an der künstlerischen Bewältigung einer solchen Aufgabe Schiffbruch leiden müßten, der Corinth nur dadurch Herr wird, daß er sich auch hier sogleich mit beiden Beinen felsenfest auf den Boden der Wirklichkeit stellt. Diese süße Gärtnerin im Weinberg, die nicht nur mit der Seele ihren Geliebten sucht und in zum Teil sehr deutlichen Gleichnissen für ihre Gefühle dichterische Parabeln zu erfinden sich müht, verkörpert schlechthin den Typ des verliebten Weibes, das einmal höchster Raserei verfallen ist. Aber hinter dieser Sehnsucht webt unbewußt auch die Realität des gefühlskalten Alltags, und das ist die Note, die unser Meister für die Interpretation dieses Liedes verzehrter Leidenschaft gesucht und gefunden hat. Man kann dem Hohen Lied Salomonis gewiß nicht nachsagen, daß es die tragische Wucht jenes Buches Judith besitzt, daß es überhaupt von einem an keine Grenzen geschichtlicher Vorstellungswelt bedingten allzu menschlichen Vorgang bestimmt worden ist. Denn das dahinirrende Seufzen dieser Strophen wird gemindert durch die Burleske der sie begleitenden Umstände und die Ekstase dieser Zeilen wird auch dem Psychopathen ewig bis zu einem bestimmten Grade unverständlich bleiben. Aber was überhaupt in dieser Dichtung der realen Vorstellungswelt Möglichkeiten der Darstellung preisgibt, hat Corinth auch in diesem Werke wunderbar gestaltet, und zwar mit einer Diskretion, die seinen künstlerischen Absichten in der Tat alle Ehre macht. Aber auch mit einem Humor, der

Abb. 116. Der Wasserfall. 1911. Im Besitze des Herrn Paul Cassirer, Berlin. (Zu Seite 98.)

über die Grenzen des historisch Bedingten hinaus den Anschluß an das Temperament unserer Tage sucht. Dieser Humor hat die faunische Maske vorgebunden, er erinnert von fern an gewisse Szenen seiner Selbstbiographie, die, drastisch und deutlich zugleich, in diesem Zusammenhang gar nicht näher gekennzeichnet werden konnten, aber er hat auch das erfrischend Befreiende jenes lauten Lachens, dem wir uns selbst in Momenten des Unbeobachtetseins so gerne hingeben. — Im ganzen gesehen, ist diesen beiden grandiosen buchkünstlerischen Leistungen eine im Grunde etwas derbe Note eigen. Aber weil sie echt ist und im Sinne der Persönlichkeit unseres Schöpfers auch ehrlich anspricht, wirkt sie so ungemein wohltuend.

Indes ist mit diesen Andeutungen auch das graphische Werk unseres Lovis Corinth nicht halbwegs erschöpft; denn genau so wie er in den Büchern der Bibel seine Inspiration gegenüber den ihm vom Verleger gewordenen Aufgaben erweist, genau so ist auch die rein künstlerische freie Arbeit, zumal des Radierers, durch zahlreiche Proben scharf markiert. Einige der besten Blätter dieser Art, so das „Mädchen im Hemd", die „Frau am Fenster", das radierte „Selbstbildnis" und „Die Einsamen" sind bei Bruno Cassirer erschienen. Aber diese Einzelbeispiele der vielseitigen Gesichte, die Corinth seinen Kupferplatten anvertraut hat, vermögen doch nicht sonderlich mehr über das früher Gesagte hinaus das Bild der künstlerischen Persönlichkeit zu vertiefen. Sie müssen zwar für sich, so als Beispiele unter vielen die hier reproduzierte Familiengruppe (Abb. 117) „Mutter und Kind" oder die nach dem Motiv des „Frauenräubers" gesehene Radierung (Abb. 119) vermerkt werden, aber im ganzen sind gerade diese Produkte graphischer Betätigung (zu der auch seine kostbaren Lithographien rechnen) immer nur Gelegen-

heitsarbeit, oft unmittelbar Vorbereitung, freilich im besten Sinne des Wortes, zu größeren Werken gewesen. Sie haben ihr Teil dazu beigetragen, dem Künstler die Herrschaft über die Form zu sichern, ihn im Technischen immer weiter ausgreifen zu lassen, aber an neuen Gedanken ist dieser Zweig seiner Produktion bis auf die erwähnten Zyklen und die hier beschriebenen buchkünstlerischen Arbeiten im ganzen arm geblieben.

Dagegen darf an dieser Stelle, wo das Buch seinem Ende zueilt, sehr wohl noch einmal das Fazit dieser vielseitigen Persönlichkeit und ihrer Stellung im Rahmen der modernen Kunst gezogen werden.

Lovis Corinth ist ein Kind seiner Heimat und als solches hat er sich auch in seinem Schaffen ausgelebt. Wie er in der Biographie seines zu früh verstorbenen Freundes von Leistikow gesagt hat, daß sein Sinnen mit seinem Können Hand in Hand gegangen ist, so dürfen wir es auch von ihm sagen. Jedes, äußerlich noch so sehr durch Zufälle bedingte Werk ist das Bekenntnis seiner Persönlichkeit und deren Betätigung im Geistigen und Künstlerischen erscheint so weit ausgreifend, daß seinem ganzen Wesen unbedingt ein Zug des Universalen anhaftet. Ist er zwar mit seiner Zeit zu dem geworden, als der er auch in kommenden Epochen in der Kunstgeschichte bestehen bleiben wird, so hat er innerlich seine Zeit stets überwunden, sobald es galt, Ideen Ausdruck zu schaffen, die immer die Menschheit beschäftigen werden. Dieser Künstler, der nie nach äußeren Ehren gegeizt hat (noch bis zu diesem Augenblick hat man ihm selbst den Professortitel verweigert, den seine Kampfgenossen Liebermann und Leistikow längst besessen), der nie dem Modegeschmack auch nur die kleinste Konzession gemacht hat und in dessen Entwicklungsgang man nirgends einen fremden Einfluß bemerken kann, hat eigentlich vor der Welt nur einmal eine allerdings nicht geringe Anerkennung gefunden, als ihn nämlich die Sezession nach dem Rücktritt Liebermanns zu ihrem Präsidenten berief. In der Tat gab es in jenem Augenblick keinen anderen in diesem Kreis bedeutender Talente, dessen Werk im Innersten ähnlich

Abb. 117. Mutter und Kind. Radierung. (Zu Seite 109.)

Abb. 118. Das Paradies. 1912. (Zu Seite 100.)

als künstlerische Verkörperung der jener Gemeinschaft vorgesteckten Ziele angesprochen werden konnte wie Lovis Corinth. Verfügte seine Persönlichkeit auch nicht über jene blendenden Eigenschaften äußerer Repräsentation, die vielen für einen solchen Posten unbedingt erforderlich erschienen, so machten ihn doch die Vorzüge seines Charakters, seiner Lauterkeit, seines allem Kleinlichen abholden Wesens und eines unbegrenzten künstlerischen Verständnisses zu einem idealen Präsidenten, der er in der Tat in zwei schweren, von inneren Krisen nicht freien Jahren gewesen ist. Und wenn sich die Sezession nach Ablauf seiner Amtsperiode darauf besann, daß ihre vitalen Interessen vielleicht nach einer anderen Art der Geschäftsführung verlangten, für die Paul Cassirer vielmehr berufen erscheint, so ist doch niemand in diesem Kreise, der nicht die vollste Anerkennung den menschlichen und künstlerischen Eigenschaften des letzten Präsidenten zollte. Aber gerade die jüngste Krisis der Sezession scheint auch dem alten Satz neue Wahrheit zu geben, daß oft die Verhältnisse mächtiger sind als der gute Wille, die Tatkraft und die Intelligenz eines einzelnen, daß dieser, ohne brutal zu sein, nicht die Dinge voranschieben kann, sondern vielmehr von ihnen geschoben wird. Vielleicht läßt sich die im Grunde stille Vornehmheit, wie sie Corinth eignet, überhaupt nie mit den Forderungen vereinigen, wie sie an einen Mann gestellt werden, der in der vordersten Kampfesfront bestehen soll; für solche Posten sind erfahrungsgemäß nur gewiegte Diplomaten oder ausgesprochene Herrennaturen zu verwenden und das eine ist Corinth so wenig wie das andere. Trotzdem darf man auch nach der Seite hin die Verdienste, die er zwei Jahre lang als Leiter um die Sezession gehabt hat, nicht gering schätzen. Unter seiner Präsidentschaft hat die Vereinigung vielleicht ihre besten, sicher aber ihre interessantesten Ausstellungen gehabt. Er hat ganz besonders den famosen und dankbaren Winterausstellungen ein durchaus persönliches Gepräge mit zum Teil retrospektivem und stets internationalem Charakter zu geben gewußt und sehr im Gegensatz zu ähnlichen immer

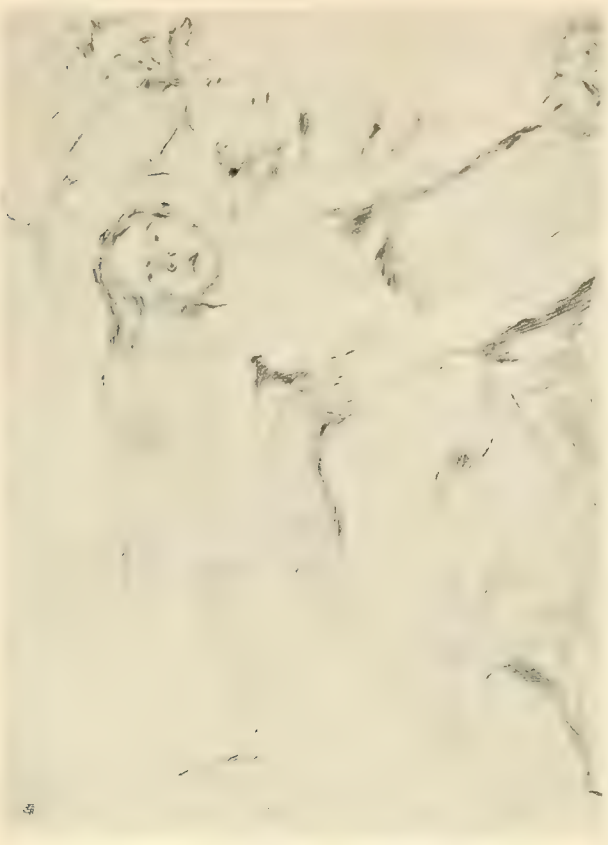

Abb. 119. Frauenräuber. Radierung. 1911.
Im Verlage von Paul Cassirer, Berlin. (Zu Seite 109.)

morbider werdenden Veranstaltungen der Münchener Sezessionisten, die sich fast ängstlich den jungen Nachwuchs vom Leibe halten, hat Corinth der vielverheißenden Jugend unbeschränkte Gastlichkeit gewährt. Im Sinne unserer Kultur hat er sich dadurch Verdienste von noch gar nicht abzuschätzenden Folgen erworben, und die jüngere Generation wird ihm für solche Großzügigkeit, die ganz seinem Charakter entspricht, unendlich dankbar sein und in unserem Meister nicht nur einen Vorkämpfer der Moderne schlechthin, sondern mehr noch einen Menschen von edelster Weitherzigkeit verehren. Denn — wie schon erwähnt wurde — Kleinlichkeit ist nie das Zeichen seines Wesens gewesen; im Gegenteil, gäbe es eine Möglichkeit, die wirklich seltenen großartigen Naturen vor der Welt auszuzeichnen, unser Meister wäre der erste, der solch einen Beweis der Anerkennung verdiente. Daß der Künstler in den letzten Jahren auch äußerlich starke Erfolge gehabt hat, beweist neben früheren Auszeichnungen, die seiner Arbeit zuteil wurden, nicht zuletzt die große goldene Medaille, die ihm auf der letzten großen internationalen Ausstellung in Amsterdam zuteil wurde. Aber was wollen diese kleinen Beweise der Anerkennung schließlich gegenüber jener heute unbestrittenen Zustimmung besagen, die ihm aus dem kleinen Kreis der ersten Liebhaber und Kenner heraus zuteil geworden ist. Daß er diesen Erfolg auf des Lebens Höhe vor der Öffentlichkeit erringen konnte, daß ihm sogar das für einen lebenden Künstler fast unerhörte Glück einer Gesamtausstellung seiner Arbeit an jener Stätte zuteil geworden ist, die die ersten großen Werke seiner Hand dem Publikum vorführte, in der Sezession selbst, in der gewissermaßen seine künstlerische Arbeit symbolisch verkörpert ist, das krönt ihn und sein Schaffen mit einem Lorbeer, den die Fürsten dieser Welt nicht mit Titeln und Orden aufwiegen können.

Für die deutsche Kunst ist leider die Zeit des Selbstbesinnens noch nicht gekommen. Noch kämpft man in weiten Kreisen des kunstliebenden Publikums für und gegen Corinth (wobei allerdings die wirklich bedeutenden Persönlichkeiten längst auf der Seite unseres Meisters stehen), aber es ist gar kein Zweifel daran, daß bei einem Fortschreiten der Entwicklung Corinth immer nachhaltiger das Bewußtsein gerade unserer Generation erobern muß, sowenig wir ihm auch von ganzem Herzen den Ruhm der Popularität wünschen möchten. Den kann und

wird er aus inneren bezwingenden Gründen niemals haben; denn das Edelste, was die Kunst aller Zeiten hervorgebracht hat oder noch hervorbringt, kann niemals der Masse überantwortet werden. Denn wann — so fragen wir uns — wurden Rembrandt und Leibl je populär? Wie für diese, so ist auch das Verständnis unseres Künstlers letzten Endes Sache der persönlichen Kultur, und wir können uns gar nicht mal verhehlen, daß das Lebenswerk unseres Meisters in vielen Punkten das Verwachsen des Genießenden mit seinem künstlerischen Wollen nicht leicht macht. Aber gerade bei Corinth ist es nötig, daß man bei der Beurteilung seiner Malerei von allem Äußerlichen absieht, daß man nur das Wesensechte, die Größe des malerischen Wurfes, die feine Durchgeistigung seiner Motive, die immer aus dem Menschen heraus ihre Erklärung findet, und die mit den Jahren erstaunlich gesteigerte Technik empfindet, die ihn ohne weiteres in eine Reihe mit allen großen Malern der Kunstgeschichte stellt — dann wird man seine Erscheinung im Rahmen unseres Jahrhunderts mit Leichtigkeit so werten, wie es ein historisch geschultes Urteil verlangt.

Dieser Künstler, den wir heute noch so glücklich sind unter uns zu wissen, ist eine Ausnahmeerscheinung auf dem Gebiete der modernen Kunst, weil seine Persönlichkeit bis zum letzten voll der großen und grenzenlosen Harmonie erscheint, die auch in sein Werk hinübergeflossen ist. Seine Entwicklung bringt den Beweis einer absoluten Ehrlichkeit, sein Können hat sich am Kampf entzündet, und durch ihn ist seine Kunst zu einem köstlichen Ausdruck einer neuen Zeit geworden — seine dichterische Intuition aber hat selbstherrlich die Gegenwart und weitentlegene Welten durchschritten und immer der Leidenschaft Raum gegeben, die jede wahrhafte Menschlichkeit adelt. Wenn er die Welt in eine Farbenskala einzwang, die nur *sein* Eigentum ist, wenn er aus ihr heraus melodische Klänge entwickelte, die das Wesen seiner Malerei mit einer neuen Musik erfüllen, wenn er mit souveräner Kraft neue Götter schuf und Kompositionen von einer bezwingenden Gewalt der Form, so preisen diese Momente im letzten doch nur den Funken des Göttlichen, der durch eine so bewegte und innerlich erregte Natur auch zu einem künstlerischen Durchbruch gekommen ist. Freilich muß man sich — um unserem Meister vollends gerecht zu werden — nicht die hundert landläufigen Arbeiten vor Augen halten, die — so sehr sie auch die Handschrift des Künstlers verraten — doch nicht aus der Vehemenz eines entfesselten Temperamentes geboren wurden, sondern vielmehr jene Schöpfungen, die wie der Florian Geyer u. a., die wirklichen Eckpfeiler seiner Entwicklung sind. Nur in diesen großen Schöpfungen zittert wirklich der Funke jener innerlich bewegten Stunden nach, in denen sich ein Schöpfer ganz mit sich und seiner Gedankenwelt eins weiß, und sie markieren auch die

Abb. 120. Meeresstimmung. 1912.
Im Besitze des Herrn Dr. Victor Klinkhardt, Leipzig. (Zu Seite 99.)

Grenzlinie, auf der sich die Persönlichkeit des Künstlers dem Wollen seiner Zeit vermählt. Daß die Wucht und Größe malerischen Gestaltens in diesen glücklichen Augenblicken in Corinths Leben fast grenzenlos gewesen ist, beweist der hier aufgezeichnete Faden seines künstlerischen Werdens. In diesen Arbeiten berührt er sich in der Tat mit Grünewald, mit Rubens und Hals — und es hieße ihn künstlich verkleinern, wollte man ihm solche Vergleiche nicht zugestehen.

Aber so sehr auch diese Parallelen ihre Berechtigung haben, eines darf trotzdem nicht vergessen werden, daß nämlich Lovis Corinth den Reichtum seiner Kunst

Abb. 121. Aus dem Hohen Lied. Lithographie.
Verlag von Paul Cassirer, Berlin. (Zu Seite 108.)

nur seinem Menschentum dankt. Das ist durch die Jugendentwicklung geworden und bedingt gewesen. Es gab ihm von Haus aus als Sproß einer alten ostpreußischen Familie Ehrlichkeit und Gradheit mit auf den Lebensweg. Der Boden seiner Heimat vermittelte seinem Geiste nicht weniger auch jene Klarheit des Verstehens, die uns so wohltuend überall da überrascht, wo er z. B. in antikischer Verkleidung durchaus moderne Empfindungen preisgibt. Schon die Jugend bedeutete ihm Kampf, der seiner im Grunde sensitiven und reflektierenden Art über gewisse Schwächen hinweghalf, und dieser bei der Schuhmacherswitwe in Königsberg vor allem anerzogene Trotz hat ihn in späteren Jahren sicher auch vor allen konventionellen Gefahren beschützt. Er hat ihn die große Liebe gelehrt

zu allem, was jung, frisch und begeisterungsfähig der Zukunft Versprechen zu geben schien. Er hat ihm die Feder in die Hand gedrückt und seine Leistikow-Biographie z. B. zu einem Denkmal des Kämpfens gestaltet. Er gab ihm den überlegenen Humor und die feingeschliffene sarkastische Art, aber er machte ihn auch groß und stark zum Verstehen echter Menschlichkeit. Was unser verfeinertes Empfinden in seinem Schaffen oft ein wenig derb berührt, ist letzten Endes nichts als die große Ehrlichkeit eines durch den Kampf gehärteten Künstlers und muß uns immer wieder in den Bann zwingen, gerade in einer Zeit, in der die Talmiwerte so oft als echte Münze gepriesen werden.

Abb. 122. Aus dem Buch Judith. 1911. Lithographie. Verlag von Paul Cassirer, Berlin. (Zu Seite 105.)

Was sein Freund und Mitkämpfer aus dem literarischen Kreise des jungen Deutschlands, dem Corinth in seinem Schaffen mehr als einmal ein Denkmal gesetzt hat, einst dem Meister aus seiner dichterischen Produktion handschriftlich mit auf den Weg gegeben hat, paßt so wunderbar auf das Wesensstarke unseres Künstlers, ja auf sein Leben selbst, daß es auch an dieser Stelle zu Recht bestehen muß. Der Dichter Max Halbe singt:

Dir ist bestimmt zu wandern auf Erden,
Der anderen ihr Glück soll deines nicht werden.
Sollst suchen und irren in unsteter Hast,
An reichster Tafel friedloser Gast.

Und wie du auch jagst von Westen nach Osten,
Den Jammer der Welt, du sollst ihn durchkosten,
Und wo du nur irrst in Nord und Süd,
Dein Kräutlein, dein Kräutlein nimmer wohl blüht.

Zu suchen bist du verdammt auf Erden,
Der anderen ihr Glück soll deines nicht werden,
Der anderen ihr Frieden, dir leiht er nicht Ruh'
Ein flüchtiger Wanderer, ein Kämpfer bist du.

Jeder dieser Verse scheint auf unseren Meister geprägt. Sein Sinnen ging mit seinem Können Hand in Hand, ein Maler, ein Literat, ein Mensch, dessen Lebensschicksal der Kampf gewesen ist, das ist Lovis Corinth — aber mehr noch ein Charakter, der zur Liebe zwingt, vor dessen Werk wir uns in Andacht zusammenzufinden haben, um ihm für all das zu danken, was er unserer Kunst und unserer Zeit als ein willensstarker Neugestalter vermitteln konnte.

Abb. 123. Schlußvignette aus dem Hohen Lied. Lithographie. Verlag von Paul Cassirer, Berlin. (Zu Seite 108.)

Verzeichnis der Abbildungen.

Abb.		Seite
1.	Rudolf Rittner als Florian Geyer. 1908. Im Besitze der Frau Carl Toelle, Barmen. Farb. Titelbild	
2.	Studienkopf 1879. Im Besitze des Herrn Ernst Zaeslein, Berlin	2
3.	Akt aus der Löffz-Schule. 1883. Im Besitze des Herrn Gerhart Hauptmann	3
4.	Othello. 1884. Im Besitze von Brakls Moderner Kunsthandlung, München	4
5.	Komplott. 1884. Im Besitze des Herrn Paul Cassirer, Berlin	5
6.	Im Atelier Julian, Paris. 1886. Im Besitze des Herrn Ernst Zaeslein, Grunewald	6
7.	Halbakt. Paris 1886. Im Besitze des Herrn Ernst Zaeslein, Grunewald	7
8.	Studie vom Jahre 1887	8
9.	Falschspieler. 1887	9
10	Bildnis des Vaters des Künstlers. 1887. Im Besitze des Künstlers	10
11.	Der Schnapsriecher. 1889. Im Besitze von Brakls Moderner Kunsthandlung, München	11
12.	Sonntagsfrieden. 1887. Im Besitze des Herrn Julius Freund, Berlin	12
13.	Pietà. 1889. Im Besitze des Kaiser-Friedrich-Museums zu Magdeburg	13
14.	Susanna im Bade. 1890. Im Besitze des Herrn Ernst Zaeslein, Grunewald	14
15.	Das Frühstück. 1890	15
16.	Schwimmanstalt in Königsberg. 1890. In Berliner Privatbesitz	16
17.	Wirtshausgarten am Pregel. 1893. Im Besitze des Herrn Ernst Zaeslein, Grunewald	17
18.	Corinth im Atelier. Nach einem Gemälde von Carl Bublitz. Ausschnitt. Im Besitze des Herrn Ernst Zaeslein, Grunewald	18
19.	Kiefer am Wasser. 1892. Im Besitze des Herrn Ernst Zaeslein, Grunewald	19
20.	Diogenes, Menschen suchend. 1892. Im Besitze der Frau Moll, Berlin	20
21.	Bildnis des Malers Walter Leistikow. 1893	21
22.	Bildnis des Freiherrn von Geyling als Georgsritter. 1893	22
23.	Loge „In Treue fest.“ 1895. Im Besitze der Münchner Loge	23
24.	Umschlagzeichnung zu Corinths Selbstbiographie	24
25.	Bacchanale. 1896. Im Besitze des Herrn E. Kirchner, München	24
26.	Trifolium. 1895. Darmstadt, Museum	25
27.	Studie zur Kreuzabnahme	26
28.	Kreuzabnahme. 1895. Im Besitze des Staatssekretärs Dernburg	27
29.	Herbstblumen. 1895. Im Besitze des Herrn Ernst Zaeslein, Grunewald	28
30.	Geburt der Venus. 1896. Im Besitze des Künstlers	29
31.	Graf Keyserlingk. 1896. Im Besitze des Dichters	30
32.	Selbstbildnis von 1896. Im Besitze des Herrn Dr. A. Ulrich, Leipzig	31
33.	Im Schlächterladen. 1897. Im Besitze des Herrn Ernst Zaeslein, Grunewald	32
34.	Die Hexen. 1897. Im Besitze des Herrn Dr. A. Ulrich, Leipzig	33
35.	Stallinneres. 1897. Im Besitze der Modernen Galerie Thannhauser, München	34
36.	Kreuzigung. 1897. In der Kirche zu Tölz	35
37.	Bacchantenzug. 1898. Im Besitze des Herrn Ernst Zaeslein, Grunewald	36
38.	Salome. Im Besitze der Frau Carl Toelle, Barmen. Farb. Einschaltbild	zw. 36 37
39.	Auf der Redoute. 1898. Im Besitze des Herrn Dr. von Wilcke, Berlin	37
40.	Pfarrer Moser. 1899. In Frankfurter Privatbesitz	38
41.	Bildnis Max Liebermanns. 1899. Im Besitze des Herrn Carl Nicolai, Charlottenburg	39
42.	Aktstudie. 1899. Im Besitze des Museums zu Königsberg	40
43.	Logenmeister. 1900	41
44.	Perseus und Andromeda. 1901. Im Besitze der Galerie H. B. Simms, Hamburg	42
45.	Familienbild. 1902. Im Besitze des Herrn Max Halbe	43
46.	Frau Geheimrat E. Simon. 1901	44
47.	In der Hölle. 1901. Im Besitze von Frau O. Moll	45
48.	Die Gattin des Künstlers. 1902. Im Besitze des Künstlers	46
49.	Der Dichter Peter Hille. 1902. Im Besitze der Bremer Kunsthalle	47
50.	Bildnis der Gattin des Künstlers. 1902. Im Besitze des Künstlers	48

Abb. Seite

51. Odysseus im Kampfe mit dem Bettler. 1903. Im Besitze des Herrn Ernst Zaeslein, Grunewald. Farb. Einschaltbild . . . . . zw. 48 49
52. Selbstbildnis. 1903. Im Besitze der Frau O. Moll 49
53. Fluch auf Saul. 1902 50
54. Gertrud Eysoldt in Wildes „Salome". 1903. Im Besitze des Herrn Ernst Zaeslein, Grunewald 51
55. Der Harem. 1904. In Leipziger Privatbesitz 52
56. Tanzender Derwisch. 1904. Im Besitze der Frau von Nibelschütz . 53
57. Bildnis des Malers Hans Olde. 1904. Im Besitze des Herrn Ernst Zaeslein, Grunewald 54
58. Der Teufel in Verlegenheit. 1904. Im Besitze des Herrn H. Senger, Charlottenburg 55
59. Gerhart Hauptmann. 1904. Im Besitze des Herrn Fritz Gurlitt, Berlin 56
60. Bildnis des Pianisten Conrad Ansorge. 1904. Im Besitze der Sezessionsgalerie, München. Farbiges Einschaltbild . . . . . zw. 56 57
61. Blühender Garten. 1904. Im Besitze des Herrn Ernst Zaeslein, Grunewald 57
62. Der Blinde. 1904. Im Besitze des Herrn Fritz Gurlitt, Berlin . . 58
63. Die Weiber von Weinsberg. 1892 93. Aus den „Tragikomödien" . . . 59
64. Joseph vor Pharao. Aus den „Tragikomödien". 1892 93 60
65. Maria Antoinette. 1892 93. Aus den Tragikomödien 61
66. Grölender Bacchant. 1905. Im Besitze des Herrn Carl Nicolai, Charlottenburg 62
67. Hektor. 1905. In Wiener Privatbesitz 63
68. Mutter und Kind. 1905. Im Besitze des Herrn Konrad Meyer, Königsberg 64
69. Der Sieger. 1910. Im Besitze des Herrn Caspari, Berlin. Farbiges Einschaltbild . . . . . zw. 64 65
70. Die Kindheit des Zeus. 1905. In Berliner Privatbesitz 65
71. Unter dem Kronleuchter. 1905. Im Besitze des Herrn Eduard Krüger, Berlin 66
72. Kreuzabnahme. 1906. Im Besitze des Museums zu Leipzig . . . 67
73. Venus und Mars. 1906 68
74. Im Fleischerladen. 1906. In rheinischem Privatbesitz 69
75. Figurine zu Minna von Barnhelm. 1903 70
76. Fächer mit der Darstellung der tanzenden Salome. 1906. Im Besitze von Frau Mauthner, Berlin 71
77. Selbstbildnis. 1907. Im Besitze der Kunsthalle zu Mannheim . . . 72
78. Das Urteil des Paris. 1907. Im Besitze der Sammlung Rothermundt, Dresden 73
79. Hände mit Blumen. 1907. Im Besitze des Direktors Stern, Berlin 74
80. Martyrium. 1907. Im Besitze des Künstlers 75
81. Eisbahn. 1907. Im Besitze der Galerie Arnold, Dresden . . 76
82. Die Blendung Simsons. 1907. In Königsberger Privatbesitz . . 77
83. Bildnis des Schriftstellers Kerr. 1907. Im Besitze des Künstlers 78
84. Tilla Durieux als spanische Tänzerin. 1908 79
85. Studie. Im Besitze von J. Caspers Kunstsalon, Berlin 80
86. Blick auf die Elbe bei Altona. Im Besitze der Kunsthalle zu Hamburg. Farb. Einschaltbild zw. 80 81
87. Paul Baum. 1908. Im Besitze der Galerie Arnold, Dresden . . 81
88. Deutsche Eiche. 1908. Im Besitze des Herrn Paul Cassirer, Berlin 82
89. Die Versuchung des heiligen Antonius. 1908. Im Besitze des Herrn Paul Cassirer, Berlin . 83
90. Susanna im Bade. 1909. In Berliner Privatbesitz 84
91. Totenklage. 1908. In Königsberger Privatbesitz 85
92. Studie zur Kreuztragung . . . 86
93. Kreuztragung. 1909. Im Besitze des Künstlers 87
94. Gott Bacchus. 1909. Im Besitze des Museums zu Königsberg . . . 88
95. Donna gravida. 1909. Im Besitze des Herrn Carl Nicolai, Charlottenburg 89
96. Bildnis des Anatomen Edinger. 1909 90
97. Bildnis des Professors Ed. Meyer. 1911. Im Besitze der Hamburger Kunsthalle 91
98. Die Familie des Künstlers. 1909. Im Besitze des Herrn C. Steinbarth, Groß-Lichterfelde . . . 92
99. Aus Hagenbecks Tierpark . . . 93
100. Golgatha. Altargemälde. In der Kirche zu Tapiau. Mit Erlaubnis von Paul Cassirer, Berlin . 95
101. Der Apostel Paulus. Flügelbildnis vom Altargemälde „Golgatha".

Abb.		Seite
	In der Kirche von Tapiau. Farb. Einschaltbild . . . . . zw.	96 97
102.	Der heilige Michael. Im Besitze der Modernen Galerie Thannhauser, München	97
103.	In der Schmiede des Vulkan. 1910	98
104.	Die Waffen des Mars. 1910. Im Besitze der Galerie Arnold, Dresden	99
105.	Lithographie	100
106.	Der Fahnenträger. 1911. Im Besitze des Herrn Paul Cassirer, Berlin	101
107.	Photographische Aufnahme des Künstlers von H. Boll, Berlin. 1911	102
108.	Reiter. 1911. Im Besitze des Herrn Rittmeisters von Wrede, Hannover	103
109.	Federzeichnung nach einer Frauenhand	104
110.	Skizze	104
111.	Rosen. 1911. Im Besitze des Herrn Buchenau, Niendorf. Farbiges Einschaltbild . . . . zw.	104 105
112.	Lithographie. 1912	105
113.	Stilleben mit Porzellanfigur. 1912. Im Besitze der Galerie Arnold, Dresden	106
114.	Stilleben mit Figur. 1911. Im Besitze des Herrn Artur Kraft, Berlin	107
115.	Stilleben. 1911. Im Besitze des Herrn Fritz Gurlitt, Berlin .	108
116.	Der Wasserfall. 1911. Im Besitze des Herrn Paul Cassirer, Berlin	109
117.	Mutter und Kind. Radierung .	110
118.	Das Paradies. 1912	111
119.	Frauenräuber. Radierung. 1911. Im Verlage von Paul Cassirer, Berlin	112
120.	Meeresstimmung. 1912. Im Besitze des Herrn Dr. Victor Klinkhardt, Leipzig	113
121.	Aus dem Hohen Lied. Lithographie. Verlag von Paul Cassirer, Berlin	114
122.	Aus dem Buch Judith. 1911. Lithographie. Verlag von Paul Cassirer, Berlin	115
123.	Schlußvignette aus dem Hohen Lied. Lithographie. Verlag von Paul Cassirer, Berlin . .	116

1907 4

BINDING SECT. OCT 1 - 1970

ND
588
C5B5

Biermann, Georg
Lovis Corinth

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY